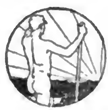


Der Kunstwart

Der Kunstwart

Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste

Herausgeber
Ferdinand Avenarius



Fünfzehnter Jahrgang, zweite Hälfte
April bis September 1902

München
Georg D. W. Callwey

Inhalt

Die erste Ziffer gibt das betreffende Heft, die zweite die betreffende Seite an.

Allgemeineres und Vermischtes

Grössere Aufsätze.

Rundschau.

Literatur

Theater

Musik

Rundschau.

Bildende und angewandte Künste

Grössere Aufsätze.

Rundschau.

Lose Blätter

Noten

Bilder

15. Jahrg. Erstes Aprilheft 1902. Heft 13.



DER KUNSTWART

Tolstoj.

Wird Tolstoj von dem Lager noch einmal aufstehen, auf das man ihn gelegt hat? Jedenfalls scheint es, als müßten wir jetzt seine Gestalt als die eines Vollendeten betrachten, der nichts wesentliches mehr zur Erläuterung seiner Person hinzufügen wird, eines Mannes, dessen Lebenswerk abgeschlossen ist und abgewogen werden kann. Die geistige Kraft, in die er sich und sein Leben verwandelt hat, wird — nach allen Analogien zu urteilen — mit seinem Tode an Durchschlagkraft noch gewinnen. Und wenn seine Bücher wie Steinwürfe waren, so wird sein Lebenswerk dann zusammengepreßt in ein einheitliches Geschoß und mit dieser Gewalt geschleudert, die dem Tode eignet, von diesem Feuer beflügelt, das der Bannfluch seiner Kirche entzündet hat, ganz anders auf unsere Kultur aufschlagen als bisher.

Es ist merkwürdig, wie von selbst seinem Hingang gegenüber alle Einzelfragen und Einzelprobleme zurücktreten und sein Verhältnis zur Gesamtkultur in den Vordergrund tritt. Als ob kleinere Maßstäbe unerlaubt wären.

Wie steht Tolstoj zu unserer Kultur? Wie es scheint, gut. Er ist ein erklärter Günstling der Modernsten. Sein Bild bringt jedes moderne Blatt. Hinten und vorn. Eines bringt ihn, wie er mit dem Kreuz, das er trägt, durch die russische Kirche bricht, und drum herum bringt es Anzeigen von hochinteressanter Herrenlektüre, pikant illustriert. — Durch d i e Kirche wird er nicht brechen können!

Denn man muß ihn unschädlich machen, das ist die Hauptsache jetzt. Er hat ein ganzes Buch gegen die moderne Kunst geschrieben, ein wuchtiges, verhängnisvolles Buch. Er hat die Popen der Kirche, die ihn gebannt hat, nicht fanatischer der Volkswut und der Verachtung der Ehrlichen preisgegeben als die Schriftsteller, Dichter, Künstler. Er hat sie, ihr Leben, ihre Ziele moralisch vernichtet. Aber wir sind klüger als seine Kirche, obwohl wir soviel von der Verschlagenheit

der Priester zu sagen wissen. Vielleicht kommt uns die größere Klugheit aus dem kleineren Mut.

Nein, das ist es nicht, sondern wir haben eine weitere größere Kirche gebaut. Da braucht keiner auszubrechen, denn da ist für alle Raum: Er ist doch interessant! Er ist doch pikant! Er „geht" gut! Und bei uns ist man längst jenseit von Gut und Böse, wir predigen doch das reine Schauen: Kindlein, liebet euch untereinander, denn es ist bunte Zeit. Und von unserer Orgel her klingt über alle Widersprüche der Versöhnungsmarsch der neuen Liebe:

„Komm, o komm, beladene Seele,
über mich schütt deine Trauer,
wachsen wollen meine Zweige
in der Thränen Regenschauer ....
Reicht mir lustge Tanzgewänder
und gießt Wein auf meine Wunden,
neben diesem Sarge will ich
lachen ein paar trunkene Stunden.
Buddah bin ich! Zu den Bettlern
ging ich und zerbrach die Krone,
und ich starb auf Golgatha,
leidend mit dem Menschensohne, —
will, der frommen Büßer spottend,
Nächte der Liebe schwärmend durchkosen,
Mädchen, gleitet über mich nieder,
deckt mich mit Küssen, bestreut mich mit Rosen!"

Was also sollen wir uns ereifern über Tolstoj? Und wenn er die Fäuste erhebt und gegen unsere Heiligtümer will, — so machen wir einen Zaun von freundlichem Lächeln um ihn her und genießen ihn als Fakir.

Und übrigens, man muß auch solche Stimmungen kennen. Das erhöht sogar den Genuß. Wer trinken will, esse vorher Cayennepfeffer und nachher einen Hering.

Das ist Tolstoj für unsere Moderne!

Eines der ernsteren dunkleren Bilder in ihrem Bilderbuch, nötig, um den hellen lustigen Bildern den wirksamen Hintergrund zu geben; wie das in den Hartschen Versen ausgedrückt ist, die ich zitiert habe, weil sie zu seinen besten gehören und eine gewisse Ueberredungskraft in sich haben, wenigstens für die Schwächlinge, die die Wahrheit oder Unwahrheit einer Weltanschauung nach der Schönheit ihrer augenblicklichen Ausdrucksmittel abschätzen — im denkbar schärfsten Gegensatze zu Tolstoj.

Wie aber soll sich unsere Kultur zu Tolstoj stellen, der sie verachtet?

Nun, es liegt in dem gezeichneten Bilde, in den angeführten Ver en eine Wahrheit, nur leider eine betrunken gewordene.

Unser Geist soll stark und umfassend genug sein, um Tolstoj und Böcklin halten zu können, aber nicht neuromantisch durcheinander, nicht ästhetisch zusammen, sondern scharf getrennt, in anderen Gesichtswinkeln,

zu anderen persönlichen Zwecken, beherrscht und angeeignet. Der Geist dieser Moderne dagegen ist schwach und zuchtlos, jedem Eindruck offen, wie Wachs, mit dem jeder sein Spiel treiben kann, dessen Daumen warm und stark genug ist, um hineinzudrücken; es ist kein innerer Widerstand da, lediglich der Widerstand der Trägheit. Es ist nichts Formgebendes, nichts Schöpferisches, Befehlendes; es ist alles Spiel, Theater, Brettl. Die Moderne kann den verheerendsten Ernst vertragen, nur — nicht als Ernst. Sie macht alles zum Schauspiel. Innerhalb des Schauspiels soll der Ernst sogar sehr stark auf die Nerven wirken, sehr stark, — sonst kommt die Stimmung und das Ganze nicht heraus. Nur ein ganz bestimmtes Etwas muß gewahrt bleiben, ein schwer zu bezeichnendes, leicht zu fühlendes: die Sache muß auf der Bühne bleiben.

Und ungefähr das Umgekehrte ist das, was nötig ist. Die Dinge müssen von der Bühne herunter. Die bunte Allseitigkeit, die alles vertragen kann, weil ihr alles im Grunde nicht an die Seele geht, sondern wechselndes „Schau"-Spiel ist, diese Allseitigkeit ist nicht die Sache eines allseitig durchgebildeten, sondern eines un„gebildeten," nämlich unorganisierten Geistes. Und diese Geister sind heute die Landplage der Kultur.

Natürlich den Worten nach wollen sie alle das Leben. Bald das „volle," bald das „blühende," bald das „ernste" Leben — „leben, leben, leben!"

Ich kenne das von der Theologie her, da soll auch alles mögliche leben, was nie gelebt hat und nie leben kann, was in sich Theorie ist. Natürlich lebt es auch nicht. Nicht die Theorie wird Leben, sondern das Leben wird Theorie. So hier: Nicht die Bühne wird Leben, sondern das Leben wird Bühne.

Ich saß einmal in einem Ueberbrettl, dessen Leiter unaufhörlich wiederholte: daß man sich mit den Brettlleuten in einer Gesellschaft fühlen solle, und daß die Schranken zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum fallen müßten, das sei die eigentliche Bedeutung der Ueberbrettl-Bewegung. Je länger er redete, desto höher wuchsen die Schranken innerlich — das Peinliche der verlogenen Situation. Denn es fiel doch keine Schranke und konnte keine fallen. Da war die Bühne und hier der wohlbezahlte Zuschauerplatz und dort kannte man sich und hier kannte man sich nicht, und dort war man geschminkt und gepudert und geputzt und hatte seine Rolle im Kopfe und hier nicht. Was sollte also das Geschwätz? Ganz am Schluß machte der Brettl-Baron den Scherz, einen Augenblick lang so zu thun, als sollten die Schranken wirklich fallen. Der allgemeine Horror muß sich stark ausgedrückt haben in den Mienen, denn er fühlte sich gedrungen, sofort zu begütigen. Aber unwillkürlich malte man sich aus, was geworden wäre, wenn nun die geschminkte und gepuderte bunte Gesellschaft wirklich heruntergeommen wäre. Es war ein Gefühl äußerster Peinlichkeit. Ja, auf einem Feste, wo die meisten in der gehobenen Jubelstimmung von selbst auf der Bühne sitzen! Aber da wird eben die Bühne nicht Leben, sondern das Leben wird Bühne. Man lebt nicht mehr, man trägt sich vor.

1. Aprilheft 1902

Es giebt eine ganz scharfe Grenze zwischen der wirklichen Kunst und dem wirklichen, nicht in irgend einer gehobenen Stimmung befindlichen „nüchternen," ernsten Leben. Diese Grenze bleibt, und wenn ich mein ganzes Leben so zu gestalten suche, daß es mich und andere auch ästhetisch befriedigt — die Grenze bleibt. Je mehr ich mit Kunst zu thun habe, desto schärfer empfinde ich, daß ich nicht und daß kein ernster Mensch für den Zuschauer lebt, arbeitet, leidet und denkt — und wenn er selbst der Zuschauer wäre. Wir handeln nach anderen Maßstäben, anderen Motiven, und aller Ernst würde verloren gehen, wenn wir nach ästhetischen Motiven lebten. Ich kann die Kunst und das ästhetische Urteil überall mit hinnehmen, aber sowie ich auch nur das kleinste Stückchen Wirklichkeit in seinem Innern in Kunst verwandle, ästhetisch m o t i v i e r e, hört das Leben mitsamt der Kunst auf, fängt das Träumen, die Betrunkenheit, die Romantik und — die Bühne an. Die Grenze bleibt, die größten Künstler haben sie am stärksten empfunden, und Goethe sagt bekanntlich: „Jüngling, merke Dir in Zeiten, wo sich Geist und Sinn erhöht, daß die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht."

Die Dinge müssen von der Bühne, das soll bedeuten: sie müssen erst ihren ernsten Wirklichkeitsgehalt an uns auslassen, ehe uns erlaubt ist, sie auch als „Schau"spiel zu würdigen.

Ich habe Tolstoj nicht zitiert. Und er steht auch viel negativer zur Kunst. Aber es ist etwas von seiner innersten Stimmung gegen unsere Kunst in dem Abscheu enthalten gegen Artisten, welche meinen, aus der Aesthetik eine Lebensführung machen, die Lebenswerte durch ästhetische Schätzung finden zu können. Ich will eine seiner grimmigen Aussprachen abdrucken; sie steht in „Meine Beichte" (Diederichssche Ausgabe, S. 17): „Die Lebensanschauung dieser Menschen, meiner Kameraden im Schriftstellerberuf, bestand darin, daß das Leben im allgemeinen sich fortschreitend entwickele, daß an dieser Entwickelung wir, die Männer der Gedankenarbeit, den größten Anteil hätten, und unter den Männern der Gedankenarbeit den größten Einfluß wir — die Künstler, die Poeten. Unser Beruf sei es, die Menschen zu belehren. Damit sich uns aber nicht die natürliche Frage aufdränge: Was weiß ich, und was kann ich also lehren? legte diese Theorie dar, daß man dies nicht zu wissen brauche, und daß der Künstler und der Poet unbewußt lehre. Ich hielt mich für einen wunderbaren Künstler und Poeten, und darum war es für mich selbstverständlich, daß ich mir diese Theorie aneignete. Ich, der Künstler, der Poet, schrieb und lehrte, ohne zu wissen was. Ich erhielt dafür Geld, ich hatte vortreffliches Essen, eine schöne Wohnung, Weiber, Verkehr; ich war berühmt. So mußte also das, was ich lehrte, sehr gut sein. Dieser Glaube an die Bedeutung der Poesie und an die Fortentwickelung des Lebens war ein Glaube, und ich war einer seiner Priester. Es war höchst vorteilhaft und angenehm, sein Priester zu sein."

Diese letzte Wendung ist mehr als ein Vergleich. Für Tolstoj verhält sich die Kunst, die berufsmäßig und daher schulmäßig, ateliermäßig gepflegt, geübt, gelehrt wird, zur wahren Kunst genau so, wie sich die Religion, die berufsmäßig und daher schulmäßig, kirchenmäßig gepflegt, geübt, gelehrt wird, zur wahren Religion verhält. Erst

hinter beiden steht das Volk und das Leben, aus deren Tiefen immerfort — wo die Verhältnisse gesund und nicht mit Kirche und Berufskunst verbaut sind — die großen Propheten und Sänger aufsteigen.

Es hat aber die Religion den Sinn des Lebens zu enthüllen, der die Gottheit selbst ist, die als die befehlende Lebensmacht einen jeden an seinen Platz gestellt hat und in einem jeden lebt und schafft.

Auf ihrer christlichen Stufe hat sie den Sinn des Lebens dahin offenbart, daß das Leben des Menschen von da an wo er aufhört, Tier zu sein und zum Bewußtsein kommt, die Geburt des neuen Menschen ist, der nur noch sich und die anderen Menschen untereinander und mit Gott zu einigen strebt im „Reiche Gottes." Seitdem diese Religion berufsmäßig gepflegt wird und daher nicht mehr zuerst darum sich bemüht, den Sinn des Lebens so einfach und scharf wie möglich zu erforschen und weiterzugeben, sondern um das beste Mittel, Ueberliefertes in voller Reinheit zu bewahren — seit diesem ist der Sinn des Lebens den Menschen verloren gegangen, und so ward auch die Kunst um ihren Sinn gebracht; denn sie hat als hohe Kunst die Aufgabe, die Gefühle weiterzugeben, die dem Verständnis für die Religion, für den Sinn des Lebens entspringen. Als niedere Kunst hat sie die Gefühle des täglichen Lebens weiterzugeben, aber so, daß sie der Religion nie widerspricht. Mit dem Augenblick, wo sie das thut, wird sie schlechte Kunst und ist der Verachtung anheimzugeben. Zumal nun seit der Renaissance mit ihrer künstlichen Auffrischung des vorchristlichen Heidentums ist für die Kunst das völlig sachfremde Motiv aufgekommen, zu schaffen, was gefällt, oder mit größeren Worten, aber demselben Sinn: die Schönheit zu offenbaren. Dies ist aber in Wahrheit ebenso wenig jemals der Zweck der Kunst gewesen, wie etwa unter gesunden Zuständen der Zweck der Nahrung der Genuß ist, den man beim Verzehren hat, so daß der Nahrungswert sich nach dem Genußwert richtet und etwa Diners mit Cayenne-Pfeffer und Alkohol die beste menschliche Nahrung sind.

So läßt denn auch Tolstoj nicht die kleinste Unklarheit darüber aufkommen, daß er die ganze neuere Kunst verachtet, und er legt Gewicht darauf, die höchsten Gipfel zu nennen; schon Goethe findet kaum in etwas Gnade, und von den neueren nennt er sehr ausdrücklich und oft wiederholt als typisch für falsche Kunst Namen wie Ibsen, Maeterlinck, Böcklin, Klinger, Brahms und nicht zu vergessen Richard Wagner, der seine sinnlosen Werke durch grobe Mittel der Hypnose äußerlich erfolgreich gemacht habe. Wie auch nicht! „Noch schneller kann man dies erreichen, wenn man sich am Wein betrinkt oder Opium raucht."

Wie sollen wir uns nun diesem Angreifer gegenüber verhalten?

Es ist für uns, die wir ästhetische Kultur haben wollen, aber nicht ästhetische Verkleisterung, selbstverständlich, daß wir bei einem so breit angelegten und so tief motivierten Angriff uns nicht mit einer rein ästhetischen Abschätzung begnügen können. Andererseits genügt es auch nicht, die einzelnen Meinungen und Urteile durchzudiskutieren, obwohl das zu thun hier und da ganz unterrichtend ist. Es überwiegt bei Tolstoj so stark die charaktervolle Persönlichkeit und Haltung, daß

er mehr wie ein Schicksal berührt denn als Aeußerer dieser oder jener Meinungen; man muß ihn als Ganzes verstanden haben.

Und deshalb vor allem in seinem Kulturzusammenhang, in seinem Volk, in seinen sozialen Bedingtheiten.

Es ist ja natürlich, daß der Prophet selbst davon nichts weiß und sogar ausdrücklich davon nichts wissen will; es ist auch, wenn nicht natürlich, so doch verständlich, daß manche deutsche Tolstojschüler sich darin zu genießen suchen, daß sie alles, was der Meister gesagt hat, in seinem Namen auf unsere Zustände beziehen. Diese Leute, deren ganzes Dasein dahin gehört, wohin Tolstojs stärkste Flüche fallen, fühlen sich natürlich wohl als Nachahmer des Propheten, dem Gerichte entwischt, andere richtend.

Das schrecklichste Gebrüll eines Löwen in unseren Städten schreckt keinen, denn jeder weiß, daß es nur von einem gefangenen und unschädlichen Löwen ausgeht; will ich wissen, was es natura bedeutet, so muß ich mir von seiner Heimat und seinen eigentümlichen Lebensumständen erzählen lassen. Wer mir aber einredet, daß das Gebrüll eine unmittelbare Bedeutung für mich habe, der lügt eben — nicht mehr und nicht minder. Und die wirkliche ernste Bedeutung des Löwen macht mir dieser Mensch auf solche Weise am allerwenigsten klar.

Also bitte, spielen wir uns nichts vor, sondern machen wir uns ganz nüchtern klar, daß Tolstoj Russe ist, daß alles, was er spricht und schreibt, auf russische Zustände geht und durch russische Zustände hervorgerufen ist, auch wo er möchte, daß man es auf ganz Europa bezieht; machen wir uns klar, daß, wo er die Lebensarbeit von Menschen wie Klinger und Böcklin resumiert, er nicht widergibt, was Klinger und Böcklin uns sind, sondern was sie ihm, dem Russen sind, und das Gleiche gilt natürlich auch, wo er von Religion, Kirche, Staat spricht. Man muß sich gegenwärtig halten, daß er in der zurückgebliebensten, abergläubischsten Religion, im bestechlichsten Willkürregiment und innerhalb einer Bildung groß geworden ist, die denn doch noch ganz anders als bei uns eine dünne Schicht über anders geartetem Volksleben ist.

Ich mache auf diese Dinge aufmerksam, weil die Wahrheit es erfordert und weil ohne dies alles zur Phrase wird. Erst wer Tolstoj in seiner Kultur richtig verstanden hat, kann seine etwa übergreifende Bedeutung für unsere Kultur richtig würdigen. Das andere ist Gerede.

Es liegt nahe, zu urteilen, daß Tolstoj für die Slaven das sei, was wir im 16. Jahrhundert erlebten. Ob seine slavische Reformation erfolgreich sein wird? Wer will es wissen! Wir können nur wünschen. Und wir wünschen stark den Erfolg, auch aus wohlverstandenem Egoismus; denn jede nationale Reformation pflegt ihren Ernst über weite Umkreise hinzuwerfen. Die Luthersche Reformation hat ganz Europa beschenkt, auch das feindlich bleibende.

Ob die slavische Reformation Erfolg haben wird, wie die deutsche? Es spricht vieles dagegen. Deutschland war um 1500 viel weiter als Rußland um 1900 ist. Und Tolstoj ist entsprechend viel stärker Asket und Reaktionär als Luther war.

Kunstwart

Es ist sonderbar und bedenkenswert: die Menschen, die Kulturwendepunkte darstellten und Kulturverbreiter im großen Stile wurden, sind noch immer persönlich Reaktionäre gewesen.

Es ist ein Entwickelungsgesetz, was sich darin offenbart. Die Kulturen sind Abwege und mindestens Aufenthalte auf dem Wege nach vorwärts. Und die Propheten lenken zurück, bis zu dem Punkte zurück, wo der Höhenweg weiterging. Gibt es ein Vorwärtsgehen, das zugleich Kraft und Erholung hat, Ethos und schönen Schein? Das ist das alte Rätsel.

Indem ich an Tolstoj denke, wie er in seinem Volke steht, dem so begabten und noch so jungen, möglichkeit- und zukunftvollen, so fällt mir immer jenes Bild Luthers in der Renaissance ein, das Friedrich Theodor Vischer gesehen hat und in den „Kritischen Gängen" so zeichnet:

„In der Uffiziengallerie zu Florenz hängt in einem Kabinet nahe der berühmten Tribuna Luthers Porträt; ein seltsamer Nachbar der medicäischen Venus, des Appolino, der Perlen der Malerei aus jener Zeit, da die schöne Sinnlichkeit des Altertums in Italien sich mit der christlichen Vorstellung und Stimmung zu einer Glut und Süßigkeit verschmolz; er sieht mit dem knorrigen eichenrindigen Gesicht drein, als möchte er dem ganzen heidnischen Spuk umher eins jener derben Worte zurufen, mit welchen er wohl den Teufel, wenn er ihn zu versuchen kam, abzuspeisen pflegte. Diese Rohheit des energischen Gemüts hat uns gerettet und die Grundlagen einer späteren, aber ebenso unendlich tiefen und ästhetischen Bildung erobert." — Und vorher sagt er: „Wohl uns, daß unsere Vorfahren überhaupt gar die Versuchung nicht kannten, gegen das ethisch Ueberlebte sich ästhetisch zu verblenden; daß sie solche Tendenzbären waren, daß der schöne Schein sie nicht bestechen, der Glanz der Belladonna sie nicht blenden konnte; wohl uns, daß sie nicht mit der Phantasie umfaßten, was der grobe Verstand, die Vernunft und der moralische Sinn zu entscheiden hat."

Ich zitiere diese Worte nicht sowohl, weil sie merkwürdig gut auch den Eindruck des Tolstojschen Bärengesichtes wiedergeben, wie es mit tiefen Augen in unsere Kultur hineinschilt, sondern um darauf hinzuweisen, was für eine Zucht unsere Kultur und Kunst hinter und unter sich hat, die den Russen ganz und gar abgeht, und wie völlig anders die Werke unserer Dichter und die Farben unserer Maler zu uns sprechen müssen als zu ihnen.

Wenn Tolstoj beispielsweise alle Kunst, die kriegerische oder vaterländische Gefühle ausdrückt, als schlechte Spekulation auf niedrige egoistische Instinkte brandmarkt, so ist mit Händen zu greifen, daß er von einer ganz anderen Kulturstufe aus spricht. Was unsere kriegerische oder vaterländische Poesie treibt, ist nicht mehr einfach das, was Tolstoj verhöhnt. Es ist nicht mehr der einfache nationale Egoismus. Es liegt ihm zu grunde ein sehr bewußtes und erzogenes Verfolgen von Teilinteressen der Menschheit. Solche Stimmen des reinen unreflektierten Kosmopolitismus, wie Tolstoj ihn den Russen predigt, erklangen für uns lange vor Luther. Und Luther war schon eine Reaktion gegen sie.

Was für die Russen in der Zukunft liegt und Tolstoj gerade anbahnt, liegt für uns in weiter Vergangenheit.

Auch in der Tolstojschen Kernfrage, der religiösen, ist das sehr deutlich.

Wir haben die religiöse Frage seit Geschlechtern vernachlässigt, und das ist der Grund, weswegen man uns vierhundert Jahre nach Luther mit Franz von Assisi und Tolstoj kommen darf, ohne daß wir den Widersinn merken. Denn so ist die Sache: Unsere Religion krankt an zu viel Tolstoj, nicht an zu wenig. Was Tolstoj uns bedeutet, ist, daß er überhaupt Religion hat, während wir höchstens Theorien haben, denen wir religiöse Verehrung widmen, alte platonische oder neue naturphilosophische. Wir sind religiös so verarmt, daß selbst ein wirklich frommer Mohammedaner uns imponieren würde.

Wenn nun einer sein Feuergewehr in der Wildnis verloren hat, so wird ihm Pfeil und Bogen immer noch eine willkommene Waffe sein. Aber es ist darum der Bogen kein Fortschritt gegen das Gewehr.

Wir müssen versuchen, uns die Bedeutung der Religion, sozusagen ihren Ort in der Gesamtentwickelung klar zu machen, um sehen zu können, wo die Gestalt Tolstojs hingehört, und dort ihn wirklich ernst nehmen zu können.

Der Mensch unterscheidet sich von den Tieren und der Natur und sucht sich gegen die Hindernisse, Verflechtungen, das eigene Ungenüge, gegen die „Welt" mit den schaffenden geistigen Mächten zu vereinigen. Dieser Sinn der Religion ist bereits auf ihren niedersten Stufen deutlich, natürlich in derselben uns grotesk erscheinenden Verzerrung, in der zum Beispiel auch die älteste Wissenschaft auftritt. Er enthüllt sich desto deutlicher und reiner, je höher die Religionsstufe. Die Rangordnung der Religionen richtet sich danach, wie stark die Motive sind, die über die Verflechtungen der Natur den Menschen hinaus heben sollen, und wie hoch und rein das Ziel aufgefaßt ist, das den Freigewordenen, den „Erlösten," für ihr neues Leben gesteckt ist. Der religiöse Prozeß setzt sich also aus zwei in gewisser Beziehung entgegengesetzten Bewegungen zusammen. Die eine ist ein Fliehen aus der Welt, ein Ziehen von der Geistesmacht her. Die andere ist ein Eindringen auf die Welt, ein Treiben und Senden von der Geistesmacht her. Der aus den Verflechtungen der irdischen Dinge Losgelöste wird — um ein biblisches Wort zu gebrauchen — „Mitarbeiter Gottes" der Welt gegenüber. Im ersten Falle ist „die Welt" das die neue Schöpfung Hindernde, nach der Loslösung ist sie das Material der neuen Schöpfung. Dieser Prozeß, den wir heute mit Deutlichkeit in seiner Zweiseitigkeit erkennen können, bedeutet zwei geschichtliche Perioden, deren erste wir die rein asketische Auffassung des Christentums nennen, während mit Luther die entgegengesetzte Auffassung einsetzt, an deren weiterer Durchsetzung wir arbeiten. Was aber so geschichtlich in zwei Perioden von riesiger Ausdehnung auseinanderfällt, muß jeder einzelne heute nacheinander erleben. Es muß ein jeder, der für die Kulturentwickelung von Wert sein will oder soll, seine asketische Vergangenheit haben, und es hat sie auch jeder Ernste unter uns. Wichtiger aber ist, daß das im Leben auch des Einzelnen nicht zwei zeitlich gesonderte Perioden bleiben dürfen; sondern was in der strengen und straffen Periode

erlebt ist, muß ein dauerndes inneres Weitererleben bleiben. So gut wie jeder Künstler immerfort das innerliche Freiwerden vom Stoffe wiedererleben muß, um ihm dann schöpferisch gegenüberzustehen.

Es ist nun bei einem solchen kulturgeschichtlichen Ueberblick nichts klarer als das, daß Tolstoj in die Periode gehört, deren Höhepunkt wir in den großen mittelalterlichen Heiligen erlebt haben, Gestalten, an deren Größe selbst Nietzsche nicht ohne ein innerliches Beben denken kann, Menschen, deren Geschichten Tolstoj zur ewigen wahren Kunst rechnet, weil sie aus dem wirklich empfundenen Sinn des Lebens hervorgingen — sicherlich nicht mit Unrecht.

Und ebenso klar ist, daß die neue Auffassung, in deren Durchsetzung wir stehen, mit Ausnahme der Luthers nur wenige gleich ernst zu nehmende Gestalten hinzustellen hat. Man würde noch einige nennen können. Aber viel sind es nicht. Wir sind in Ideal und Gewissen noch zu stark im Bann der ersten asketischen Periode des Christentums, noch zu sehr Tolstoj, noch zu wenig Luther. Aber wir sind es nicht mehr in Wirklichkeit, und so sind wir nichts, nichts Echtes, nichts Ganzes.

Erst wenn wir so Tolstoj richtig eingeordnet haben, werden wir recht von ihm lernen können. Denn nichts Willkommneres kann uns geschehen, indem wir beginnen, die zweite weltbeherrschende neuschöpferische Periode der christlichen Aera in ihrer grundsätzlichen Bedeutung zu verstehen, als dieser Glücksfall, daß die erste asketische Periode in einer so wuchtigen Gestalt neben uns sich erhebt, uns den nötigen Ernst einflößend; denn im allgemeinen sind wir gar sehr in der Versuchung, in unserer bejahenden Stellung zur Welt die notwendige Erhebung über sie zu vergessen. Daran hindert uns Tolstoj.

Und das ist gut. Denn hier liegt die einzig mögliche Lösung des uns alle bedrückenden Problems vom „dritten Reich," der Frage, die ich schon berührte, ob es ein Vorwärtsgehen giebt, das zugleich Kraft und Erholung hat, Ethos und schönen Schein. Die Frage ist lösbar, aber wie alle wirklich wichtigsten Fragen nur persönlich und unter Einsetzung persönlicher Kraft.

Auf genau derselben Stufe der Entwickelung steht Tolstoj nun auch in Beziehung auf die Kunst. Die echte und hohe Kunst hat nach ihm lediglich die Gefühle wiederzugeben, die im Ringen nach dem Sinn des Lebens sich entzünden. Die Kunst, die andere als religiöse Gefühle weitergibt, ist zwar auch noch echte Kunst, wenn auch nur niedere, aber sie muß der hohen religiösen Kunst dienen und darf ihr mindestens nie widersprechen. Da nun der Sinn des Lebens die Loslösung von den Verflechtungen des Lebens und der Sinnlichkeit ist — sowie Nächstenliebe, um auch alle Menschen loszulösen —, so gibt es nur eine Tendenzkunst zur Erzeugung edler, den Willen treibender Gefühle asketischer Richtung. Auch hier wie auf dem eigentlich religiösen Gebiet die Wendung zu dem, was wir „Kultur" nennen, das ganze Gebiet des Weltverklärenden, Weltumschaffenden, Vergeistigenden noch gar nicht vollzogen.

Um sich anschaulich zu machen, was das besagen will, muß man sich vergegenwärtigen, daß Tolstoj folgerecht nicht nur Böcklin, sondern zum Beispiel auch Goethes Faust aus dem Bereiche der Kunst hinausweist. Der Faust hat für ihn nichts Echtes. Er ist eine Maskerade

mit „poetischen Requisiten", als Teufeln, Zauberern, Hexen, Mondschein, Rabenstein u. s. w.

Was ist an einer Böcklinschen Najade Echtes? Ist sie für Böcklin oder für uns etwas Wirkliches, wie für die Alten, von denen er sie auf gelehrtem Wege überkommen hat? Nein. Was ist sie also? Ein „poetisches" Requisit. Wem übermittelt sie ein Gefühl? Ein echtes, unmittelbares wohl überhaupt nicht. Ein künstliches den paar gelehrten Geistern, die das Symbol auch gelernt haben. Sollte sie aber, wie zu befürchten ist, auch wirklich reale Gefühle übermitteln — also das, um des willen die Kunst nach Tolstoj da ist, so sind es solche, die der Maler hoffentlich nicht erwecken wollte: Wollust.

Nun, das ist wieder russisch, das heißt ohne unsere Erziehung, das heißt von der Kulturstufe aus geurteilt, von der aus seine religiöse Stellung fixiert ist. Sein Standpunkt ist unterhalb und vor unserer Kultur eingenommen. Auf diesem vorkulturellen Standpunkt aber ist er ein Großer. Und wenn er von dort aus mit Ingrimm auf unsere Kultur schaut und schilt, so gibt ihm der Haß scharfe Augen und er sieht die Schwächen unserer Kultur mit einer erschreckenden Deutlichkeit: volklose, verlehrte Fremdkultur, deren letztes Wort — Nietzsche ist, nämlich die Vergewaltigung der ganzen Menschheit, damit dieses elende, wurzellose, marklose Kunstprodukt von Parasyten weiter gezüchtet und sublimiert werden kann, das hinweggeschwemmt würde, wenn die Massen und die Natur sich erheben würden.

Es wird wenige unter uns geben, in denen keine Stimme wäre, die solchen Erwägungen zustimmte. Es sind unsere eigenen Zweifel an unserer so herrlich weitgetriebenen Kultur. Es ist unsere eigene Sehnsucht nach Volkskunst und nach dem Lied, „das wieder vom König bis zum Bettler klingt."

Aber was können wir dazu thun? Der Vollblutslave und Barbar Tolstoj kann den Entschluß fassen, diese wurzellose Europakultur von den Grenzen seines Volkes zurückzubellen, und man kann ihm nur Erfolg wünschen. Es wäre etwas, wenn dort eine echte rassige Volkskunst im Sinne der alten Kunst, aber so ganz modernen Geistes entstünde. Aber wir? Wir können nicht mehr zurück!

Und doch, ich glaube, auch uns kann Tolstoj nützen. Und zwar gerade und erst, wenn man ihn auf seiner Kulturstufe begreift und stehen läßt, wie wir versuchten.

Dann kann er uns gegenüberstehen und immerfort seine schweren Gewichte in die Schalen unserer Wagen werfen, in denen das Ernste liegt, das Bodenständige, das Echte, das den ganzen Menschen und nicht nur sein Atelierverständnis Fassende, das um den Sinn des Lebens und die höchsten Güter Kämpfende.

Und so könnten wir bekommen, was uns fehlt und ohne das wir verderben müssen: Kultur und inneren Fortschritt, Kultur auf Grund inneren Fortschritts, statt Kultur auf Kosten des inneren Fortschritts, der inneren Kraft, der Persönlichkeit . . .

A. Bonus.

Vom „deutschen Volks-Schillerpreis.“

Man soll mit ironischer Sprechweise vorsichtiger sein. Als ich in der kleinen Rundschaunotiz fürs vorige Heft schrieb, was der Berliner Goethebund in seinem Aufruf um den „Deutschen Volks-Schillerpreis“ sagte, sei ja „schön und gut,“ aber u. s. w. . . . , als ich das schrieb, dacht' ich nicht, daß man meinen könnte, ich fänd' es wirklich gut und schön. Mittlerweile ward der Aufruf in vielen Zeitungen abgedruckt. Lassen auch wir uns von seinem Deutsch nicht abhalten, ihn zu lesen.

„Deutschlands dramatische Dichtung hat in den letzten Jahrzehnten durch den politischen und kulturellen Aufschwung der Nation, durch die Loslösung von fremdländischer Geistesherrschaft und ein energisches Sich-auf-sich-selbst-besinnen das Reich ihres Wirkens in bedeutsamer Weise erweitert und sich mit neuen künstlerischen Formen zugleich auch neue, tief in das Leben des Volkes eindringende Stoffgebiete erobert.

Die gedeihliche Fortentwicklung des deutschen Dramas erscheint heute nicht blos als eine Forderung schöngeistiger Interessen, sondern weithingreifend als eine Frage des Volkswohls.

Wenn auch das freie künstlerische Schaffen seinen besten Lohn in sich selbst findet, muß es uns doch im Hinblick auf andere Kunstgattungen und den edlen Brauch unserer Nachbarn beschämen, daß dem deutschen Dichter in seinem Vaterlande öffentliche Ehrungen versagt sind, die alle Stimmen des Beifalls und Dankes zum einhelligen Spruch zusammenfassen und ihm das Gelingen besiegeln.

Der einzigen Auszeichnung, die er bis jetzt genießen kann, dem von Wilhelm I. hochherzig gestifteten Schillerpreise sind bestimmte Schranken gezogen. Der König als Spender ist in gutem Recht, wenn er nur ein seiner persönlichen Kunstanschauung entsprechendes Werk gekrönt sehen will oder wenn ihm der patriotische Stempel einer Dichtung des gleichen Lohnes würdig erscheint wie der ästhetische Wert.

Um so stärker regt sich gerade jetzt das Bedürfnis, diesem Dichterpreis einen vom deutschen Volk gestifteten ergänzend an die Seite zu stellen.

Schiller, der Heros des deutschen Dramas, der Volksdichter im edelsten Sinn, das stolze Vorbild für jene Selbstherrlichkeit des Schaffens, die allein von dem eigenen Künstlergewissen Recht und Gesetz empfängt, wird in wenigen Jahren das erste Jahrhundert seiner Unsterblichkeit vollendet haben. Der platten Mittelmäßigkeit feind, war er durchdrungen von dem steten freien Fortschritt aller lebendigen Kunst.

Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit.

Wir glauben seinen nahen hundertsten Todestag nicht besser feiern und zugleich dem Gedanken, der unseren Bund ins Leben gerufen hat, nicht ersprießlicher dienen zu können, als indem wir alle kunstliebenden deutschen Männer und Frauen aufrufen, einen

Deutschen Volks-Schillerpreis

zu gründen, der in regelmäßigen Zeitabschnitten von einer frei waltenden Jury dem Schöpfer des besten deutschen Dramas zuerkannt werden soll.

Das Volk in allen Schichten soll der Stifter sein. Deshalb ist auch das kleinste Scherflein willkommen.

1. Aprilheft 1902

Dieser Volkspreis ist ein Wahrzeichen dafür, daß seit den Tagen unserer Klassiker die selbstbewußte Unabhängigkeit des deutschen Geistes ungemindert fortlebt; er sei ein Ehrenmal am Wege der freien deutschen Kunst!

Berlin, 1. März 1902. Der Goethe-Bund Berlin."

Zunächst eine Nebenbemerkung: Der Aufruf bringt einen neuen Beweis für unsere wiederholte Behauptung, daß man von dem Berliner Goethebunde nicht als von dem Goethebunde sprechen darf. Der Unterzeichner ist nur der Goethebund Berlins, und zwar deshalb, weil die Werbung des Berliner Goethebundes um die Mitunterschrift der andern deutschen Goethebunde kein ausreichendes Entgegenkommen fand. Damit ist die Spaltung innerhalb der Goethebunde offensichtlich geworden.

Und nun an die Herren einige Fragen.

Erstens: Wie kommt ihr dazu, gerade die deutschen Dramatiker besonderer Preise für bedürftig zu halten? Stücke, die nicht aufgeführt werden, „Lesedramen" wollt gerade ihr doch wohl schwerlich auszeichnen. Es wäre auch nicht im Mindesten abzusehn, weshalb man Lesedramen der ganz besondern Bevorzugung durch die Nation vor aufgeführten Dramen, Romanen und Gedichten empfehlen sollte. Dramen aber, die gespielt werden, bedürfen eines Geldpreises erst recht nicht, denn keine Schriftstellerei bringt bekanntlich so viel Geld ein, wie die für Bühnen. Diese bekannte Thatsache allein schon knickt leider eurem Aufruf die Beine, auf denen er stehen will.

Zweitens. Was wollt ihr also eigentlich? Ihr wollt „öffentliche Ehrungen," allerdings, sozusagen, öffentliche Ehrungen mit Baarbeilage — denn wenn's die Ehre allein thäte, wozu brauchtet ihr weiter unten „auch das kleinste Scherflein willkommen" zu heißen? Wir wollen euch ganz leise was sagen: Wir unserseits, wir pfeifen auf öffentliche Ehrungen. Ein Titel oder ein Orden ehrt uns nicht, wenn der Fürst oder seine Berater nicht Sachverständige sind, denn ein Privatgeschmack bleibt unmaßgeblich, auch wenn er unter einer Krone urteilt, und so besagt uns solch ein Lob an und für sich gar nichts. Aber wir verzichten auch auf einen „Volkspreis," denn das Flache muß eine größere Mehrheit hinter sich haben als das Tiefe, die Volksgunst an sich ehrt also auch nicht, oder Karl May ist ein großer Dichter. Geradezu eine Beleidigung schließlich würde dem wirklichen Dichter ein „Ehrenpreis" sein, den die Herren Sudermann, Fulda, Blumenthal, Philippi und Lubliner erteilten, durch sie aber ist die „dramatische Dichtung" im Berliner Goethebunde vertreten, ihres Geistes einen Hauch atmet der Aufruf überhaupt, und ihr sagt uns nirgends, daß in der geplanten „freiwaltenden Jury" solche Leute sitzen sollen, die euch nicht hoch-, sondern geringschätzen.

Die Allgemeinheit könnte durch Aufgebot von Geldmitteln zweierlei thun, um unserm Schrifttum wirklich zu nützen, wenngleich die Schwierigkeit, wer entscheiden soll, immer zuzugeben bleibt. Erstens: sie könnte die Verbreitung des Guten fördern, indem sie das Urheberrecht gediegener Werke ankaufte und freigäbe, oder zu billigen Ausgaben selber gebrauchte. Zweitens: sie könnte das Schaffen von Gutem erleichtern, indem sie durch Geldzuwendungen von dem Frohne ums Brot erlöste. Dahin zielt der Gedanke einer Volkswirtschaft der Geistesgüter, die aller-

dings nicht etwa nur die poetische, noch auch nur die künstlerische, sondern die gesamte geistige Arbeit der Nation als ihren Stoff zu betrachten hätte. Von einem Wirken für solche Ziele durch den Goethebund von Berlin hab ich noch nichts gehört. Oder soll's heißen, einen Anfang machen, daß er gerade die Theaterschriftsteller ehren will? Die Theaterschriftsteller, für deren Einkommen wie für deren Eitelkeitsgenuß so gut gesorgt ist, wie nur bei irgend wem in der Welt? Er will sie „ehren," d. h. er will die unsachlichen Einflüsse, wie sie außer durch Geld gerade durch Eitelkeitsgenuß mit Titeln, Orden, Medaillen u. s. w. ausgeübt werden, durch ein neues Eitelkeitsfutter vermehren? Wir bedauern, uns dafür nicht erwärmen zu können. A.

Vom deutschen Balladengesang.

Neulich hörte ich einen berühmten Sänger Loewes „Herr Oluf" im Konzert vortragen. Es war geradezu peinlich. Das blühende Leben, die plastische Anschaulichkeit der Komposition — wie weggewischt. Alles lyrisch versäuselt, der tapfere Oluf zu einem süßlichen Minnebold, seine Mutter zu einer kläglichen Winslerin gemacht und aus ihrer im zarten pp gehaltenen Rede „Sag' an mein Sohn und sag' mir gleich" das letzte Wort plötzlich forte herausgestoßen, weil — ja, nun weil der Herr Kammersänger doch sein prachtvolles, sonores e hören lassen will. Wenn so etwas sogar am grünen Holze geschieht, dann ist es traurig, allzutraurig. Es ist, als hätten Meister des epischen Vortragstils wie Gura als ausübender Künstler oder Plüddemann als Lehrer nicht gelebt, und mehr als je empfindet man, wie wenig die Mitwelt das Wirken solcher Männer verstanden hat. Plüddemann ist elend zu Grunde gegangen, Gura wurde zwar allenthalben als großer Balladensänger gefeiert, aber eine Schule hat er nicht gemacht, und selten hat sich wer die Mühe genommen, seine Kunstmittel im Einzelnen zu beobachten und zu Nutz und Frommen Anderer aufzuzeichnen. Das Persönliche seines Vortrags natürlich bleibt unnachahmlich. Aber die Stilgesetze der Singballade, die er vielleicht unbewußt, mit genialem Instinkt befolgte, die hätte man ihm wenigstens absehen können. Unterdeß werden in unseren Konzerten noch, ja fast immer Balladen so erbärmlich im Vortrag vergriffen, wie in jenem bestimmten Falle, von dem ich ausging.

Es gibt gute Menschen und zugleich vortreffliche Musiker, die sich aus der ganzen Gattung der Ballade nicht viel machen, und welche meine bezügliche Klage darum nicht sonderlich bewegen dürfte. Mit ihnen über diese Geschmacksache zu streiten wäre hier zwecklos, und schließlich werden auch sie zugeben, daß bei der reichen und wertvollen Literatur, die wir nun einmal in dieser Gattung besitzen, ihre Vernachlässigung nicht eben wünschenswert erscheint. Und darum verweise ich an dieser Stelle nochmals mit allem Nachdruck auf Martin Plüddemann und seine Balladenhefte, deren Vorreden, wenn man absieht von einigen polemischen Ausschweifungen, die nun einmal bei Plüddemanns stürmischem Wesen nicht ausbleiben konnten, so viel kostbare Winke über echten epischen Gesangstil enthalten und deren Notenteil eine stattliche Anzahl von Balladen aufweist, die das allerbeste sind,

was wir von modernen Sachen in dieser Gattung haben, und deshalb zum eisernen Bestand guter deutscher Hausmusik gehören müßten. Es ist wohl schon acht Jahre her, daß ich eine von jugendlichem Feuereifer überquellende Flugschrift über sie vom Stapel gelassen habe, ich bin inzwischen tiefer untergetaucht in den breiten Strom des großen Musiklebens, habe meinen Gesichtkreis mannigfaltig erweitert; und doch, wenn ich von Zeit zu Zeit die einzelnen Hefte Plüddemanns wieder aufschlage, dann überkommt mich niemals das Gefühl, mich zu etwas Ueberwundenem zurückzuneigen, dann empfind' ich es nur tiefer und voller, welch kerngesunder, prachtvoller Künstler dieser Plüddemann gewesen ist, dem, was echte Anschauung anbetrifft, gar viele unserer Modekomponisten nicht das Wasser reichen können. Selbst im Vergleich mit Genies wie Wolf und Strauß zieht Plüddemann als Epiker keineswegs den Kürzern. Hat er auch nichts, was sich Wolfs „Feuerreiter" und „Tambour" an die Seite stellen könnte, so braucht man nur seine Komposition des Goethischen „Ritter Kurts Brautwerbung" mit der Wolfschen zu vergleichen, um sich zu sagen, daß Plüddemann gerade den Balladenton doch sicherer erfaßt und festgehalten hat. Oder man nehme sein „Bei einem Wirte wundermild" und die Komposition Richard Straußens vergleichsweise vor. Hier hat ein geistreicher Künstler die Uhlandschen Verse musikalisch zu schildern versucht, dort hat einer einen dem Texte gemäßen melodischen Einfall gehabt . . . das rund herauszusagen sollten wir uns nicht scheuen. Man sehe einmal den ersten Band durch, Barbarossa, Siegfrieds Schwert, Graf Eberhards Weißdorn, Einkehr — ja sind wir denn so reich, um solche Tonstücke im Schrank verstauben zu lassen? Ist es billig, daß die Oeffentlichkeit, welcher „preisend mit viel schönen Reden" so viel des Nichtigen, Gekünstelten, Unechten anempfohlen wird, nur so selten einmal ein Wort von ihrem Dasein erfährt? Dabei rede ich gar nicht von den großen Sachen, vom Taucher oder von des Sängers Fluch, die infolge ihres großen Umfanges praktische Schwierigkeiten bieten, wie man sie bei allem Idealismus nicht übersehen darf. Hat einer einmal die Balladen des ersten Bandes kennen gelernt, dann verlangt es ihn aber gewiß bald nach den andern, so daß ich mir ersparen kann, auf diese Werke eines unserer besten, volkstümlichsten modernen Meister noch besonders hinzuweisen.

Einmal auf das Feld der Ballade gekommen, will ich die Gelegenheit benutzen, einige neuere Erscheinungen auf diesem Gebiete namhaft zu machen. Kürzlich feierte man den hundertsten Todestag Zumsteegs, des Vaters der deutschen Musikballade. Diesem Anlaß verdanken wir ein auf gründlichen Studien beruhendes Buch von Ludwig Landshoff über den Meister, der bekanntlich ein Freund Schillers war, in dessen Werken noch Franz Schubert „schwelgen" und die ein Karl Loewe als „mit Unrecht zurückgestellt" bezeichnen konnte. Trotz solcher Zeugen behält Landshoff Besonnenheit genug, sich durch die Liebe zu seinem Gegenstande nicht zur Ueberschätzung hinreißen zu lassen. „Es kann und wird heute niemandem einfallen," sagt er, „Zumsteegs durchkomponierten Balladen einen Platz in unserm modernen Musikleben zurückerobern zu wollen. Sie stecken allzusehr in den Anfängen und tragen alle Mängel einer noch im ersten Entwicklungsstadium begriffenen

Kunstform in sich. Ihre Zeit ist daher für den praktischen Musiker wohl für immer dahin, so großes Interesse dem Historiker auch die Einführung des erzählenden volkstümlichen Romanzentones in die Kunstmusik und die Bereicherung der Ausdrucksmittel für die musikalische Situationsmalerei im Hinblick auf Schubert und Loewe bieten.“ Dagegen glaubt Landshoff der Lyrik Zumsteegs, in der die eigenste Form seines Zeitalters, das kleine Strophenlied die höchste Blüte erreicht, noch den Anspruch auf Beachtung auch in der Gegenwart zuerkennen zu sollen. Sie bietet dem Sänger recht dankbare Aufgaben. „Der instrumentale Teil, so schlicht er sich auch gibt, wird dem tiefer Eindringenden durch die Feinheit der Harmonieen, die Klarheit der Linien und die Reinheit des Satzes künstlerischen Genuß gewähren. Im stillen Heim besonders werden Zumsteegs Lieder ihre keuschen Reize enthüllen und bei wiederholter Bekanntschaft manche neue Schönheiten offenbaren.“ Ich habe an dem Wortlaut dieses Urteils schon jene kleinen Retouchen vorgenommen, mit denen ich es unterschreiben möchte. „Es ist seinen Liedern ein Ton zu eigen, der in der Musik nicht wiederkehrt.“ Und in dieser Ueberzeugung hat er dann auch ein Heft „Ausgewählte Lieder“ Zumsteegs (Berlin, Dreililien-Verlag) herausgegeben, die schon durch die geschmackvolle äußere Ausstattung eine Zierde jedes Büchertisches bilden. Was den Inhalt betrifft, so wiederhole ich: sehr einfach, sehr anspruchslos, aber ungekünstelt und gefällig.

Die große Gesamtausgabe Loewes (Breitkopf u. Härtel, Leipzig) schreitet inzwischen ihrer Vollendung entgegen. Und neue Balladen gesellen sich ihr. Eine dankbare Konzertballade, die freilich schon fast als dramatische Szene zu bezeichnen wäre, ist „Wallada“ von Camillo Horn op. 21 (Wien, Rörich), wo ein uraltes, aber urmusikalisches Mittel, der Gegensatz der Themen in Dur und Moll seine sichere Wirkung ausübt. Verehrer der Muse Alexander Ritters werden sich freuen, daß aus seinem Nachlaß die melodramatische Begleitung zu der Ballade „Graf Walther und die Waldfrau“ (op. 24, Leipzig, Max Brockhaus) erschienen ist und diese von Schumann, Liszt und Draeseke eröffnete, neuestens von Schillings und Richard Strauß gepflegte, allerdings nicht ganz einwandfreie Gattung um ein wertvolles Stück bereichert.

Richard Batka.

Kulturarbeiten.

Kirchen.

Wir haben versprochen, unter dem Gesamttitel „Kulturarbeiten“ die Hauptgebiete der Menschenwerke darauf hin zu prüfen, was sie dem Auge von sittlichen Werten zeigen. Das ist eine so große Aufgabe, daß unsere Leser verstehen werden, daß es nicht mehr allein in Kunstwart-Aufsätzen geschehen kann, daß vielmehr der Kunstwart eine umfangreiche Veröffentlichung darüber in Buchform unternimmt.* Um aber die Kunstwartleser in den großen Umrissen auf dem Laufenden zu

* Der erste Band „Hausbau“ ist im Kunstwart-Verlage im Dezember erschienen, der zweite „Gärten“ im Druck, der dritte über „Dörfer“ wird bald nachfolgen, weitere Bände sind in Vorbereitung.

erhalten, bringen wir vereinzelte Betrachtungen über die verschiedensten Gebiete als Proben in Einzelaufsätzen.

Heut möchten wir ein erstes Mal von Kirchen reden, denen mitsamt den Friedhöfen der sechste Band der „Kulturarbeiten" gewidmet sein wird. Daß auch hier dieselben Gesetze gelten, wie bei allen anderen Bauten, ist ja selbstverständlich, und unsere Leser werden darauf verzichten, diese schon oft wiederholten Grundgedanken nochmals zu lesen.

Man hört jetzt oft die schon im großen Publikum, das das „Moderne" immer mitmacht, beinahe geläufig gewordene Redensart: unser Leben ist in all seinen Teilen und Formen ein derartig anderes geworden, steht zu allem bisherigen in einem derartigen Gegensatze, daß nur ganz neue Formen ihm symbolischen Ausdruck verleihen können.

Ohne den von uns selbst oft erwähnten berechtigten und wichtigen Kern dieser Rede anzutasten, darf man sie in dieser Verallgemeinerung doch als eine ganz erhebliche Uebertreibung bezeichnen. Gewiß, es gibt eine Unmenge Lebensformen, die im größten Gegensatz zu den früheren stehen. Es gab eine Zeit, wo darauf hingewiesen werden mußte, daß ein gotischer Dom und eine Lokomotive verschiedenen Geistes seien. Aber nun beginnt man weit über das Ziel hinauszuschießen. Wenn man so oft davon spricht, was uns alles von den Menschen von ehedem unterscheidet, so müßte daneben doch auch gesagt werden, was uns mit ihnen gemeinsam ist. Und uns Menschen von heute trennt von den Leuten, die mit Goethe zusammen dieselbe Luft atmeten, immerhin doch kein Abgrund. „Dieselben" sind wir natürlich nicht geblieben. Wir haben uns nach einigen Seiten rasch entwickelt, nach andern langsam oder gar nicht, und manche „Weiterentwicklungen" sind nur Wucherungen gewesen, die der verständige Menschengärtner gern wieder beschneiden möchte. Unsere Hast und Unruhe gehört nicht zu den Errungenschaften, wenn auch vielleicht die Menschheit einmal ausprobieren mußte, wie ihr das Rennen statt des Gehens bekommt.

Wir haben als Leitsatz immer vorausgestellt: das Geschaffene muß in seinem äußerlich sichtbaren Ausdruck den Sinn, der den Erbauer gegenüber dem Bauwerk beherrscht hat, zur klaren Darstellung bringen. Wir sehen in den gotischen Domen die Verkörperung inbrünstig zum Himmel strebender, innerlicher, mystischer Religiosität, in den Jesuitendomen den Stolz der zur weltlichen Herrschaft gelangten Prachtliebe einer kirchlichen Hegemonie. Ich möchte mich mit meinen Erörterungen nicht auf den Boden konfessionellen Streites begeben, da dies unser Thema zu sehr erweitern würde. Darüber jedoch sind wir wohl alle einig, daß das „religiöse Gefühl" im neunzehnten Jahrhundert stark im Schwinden begriffen war und dort, wo es wirklich wieder lebendig auferstand, ganz andere Formen zeigte, als früher. Die mystische Inbrunst jedenfalls, die den mittelalterlichen Dom hervorbrachte, fehlt uns, das wird man allerorten zugestehen müssen. Bauen wir aber trotzdem noch romanische oder gotische Kirchen, so führen wir uns selbst ad absurdum, falls wir im Sinne einer uns fehlenden Weltanschauung selbstschöpferisch sein wollen. Soll es durchaus romanisch oder gotisch sein, so thun wir deshalb noch immer am besten, wir nehmen, was wirklich aus diesem Geiste entsprungen

ist, das heißt: wir kopieren. Immer also scheint mir das einfache Nachbilden nicht Unsinn zu sein. Wenn ich mir ein Haus baue, so soll das aus den Verhältnissen und Bedürfnissen des Menschen von heute heraus entstehen. Wenn ich aber in diesem Hause ein festliches Zimmer habe, und ich finde, daß darein kein modernes Bild so gut paßt, wie Giorgiones ländliches Konzert und ich male mir also eine recht gute Kopie von diesem Bilde dahin, so hat das doch gute Gründe. Natürlich, eine die Menschheit bereichernde That bedeutet es nicht. Aber nicht alles, was wir thun, kann ja eine menschheitsbereichernde That sein; wohl uns, wenn wir nur immer den Einzelnen und seinen engsten Kreis bereichern. Und darum handelte sich's doch.

Nun denke man sich den Fall, in einer Stadt solle eine Kirche gebaut werden und man übertrüge den Bau einem Baumeister, der sich vollkommen im Klaren über diese Fragen ist. Er weiß, daß er ebensowenig den Geist der ersten Christengemeinden, wie den des Mittelalters in sich trägt und daß er diesen auch künstlich nicht in sich heraufbeschwören kann. Er bedauert vielleicht im übrigen das nicht mehr wegzuleugnende Schwinden des kirchlichen Sinnes, sieht auch für seine Person die Notwendigkeit einer Neuerweckung und Vertiefung dieses Sinnes voraus. Mag der Weg der Zukunft nun im Anschluß an die bestehende Kirche gehen oder sogar sie ausschließen — das eine weiß er ganz sicher: Wenn er heraus aus seinen religiösen Ideen ein Gotteshaus entwerfen wollte, die „Kirche" baute diese Kirche nicht. Uns allen schweben solche weihevolle Räume vor; die Einen erträumen den nicht mehr kalvinistisch ernsten, sondern den heiteren Predigtsaal, die Andern prächtige festliche Räume, in denen die Suchenden zu gemeinsamer Feier zusammenkommen. Ansätze zu solchen Bauten sind sogar da und zwar vom Empire an — unsere Buchausgabe wird diese Ansätze u. a. im Bilde zeigen. Aber beim besten Willen wird man solche Bauten nicht mehr als das bezeichnen können, was man bis heute unter einer Kirche versteht. Die muß ja, das weiß jedes Kind, laut obrigkeitlicher Tradition entweder romanisch oder gotisch sein; höchstens daß sie, in gewissen Ausnahmefällen, barock sein darf!

Was soll also ein so gebundener Baumeister thun? Bei weitem die Meisten befriedigen einfach die Auftraggeber, indem sie nach erlernten Rezepten die schlechten Schablonen, welche die Bauschulen nach allerlei Stilmotiven zurechtgeschnitten haben, wieder einmal durchpausen; andere beschwichtigen ihr Gewissen, indem sie meinen, im Sinne der Gotik selbstschöpferisch zu sein, wenn sie die Motive anders variieren. Unser Baumeister wird sich sagen:

Was ich mir erträume, das wollen Jene nicht, ja, das verbieten sie.

Was Jene wollen, das kann ich ihnen nicht geben, denn das steht schon seit uralten Zeiten fertig da.

Wenn Jene eine alte geräumige und wohlerhaltene Kirche hätten, so besäßen sie das Beste, was sie sich nur ersinnen könnten.

Kann ich deshalb etwas besseres thun, als ich kopiere ihnen genau und mit allen unsern modernen Mitteln eine alte Kirche, derart, daß der Beschauer meint, vor einem alten Bauwerk zu stehen?

1. Aprilheft 1902

So that Seidl in München, dem es gewiß nicht an genialer Schöpfungskraft fehlt, und ich meine, er that wohl damit. Und er kopierte die alten ehrwürdigen Gebäude so vorzüglich auf das Wesentliche hin, wie noch keiner vor ihm, und wir können diese Kopien fast genau so benutzen und bewundern, wie die Originale (Abb. 25). So that der sonst so erfindungsreiche Theodor Fischer, sobald es sich um Kirchen handelte. Seine Erlöserkirche in Schwabing trägt nicht die Züge von etwas Neuartigem, sondern wir meinen die vertrauten Züge einer alten oberbayerischen Kirche zu sehen. (Abb. 26.)

Freilich, es liegt in der Natur der Sache, daß es sich bei einer Kirche, die an Raumverteilung und Platzlagerung immer neue Aufgaben stellt, nicht um eine strenge Kopie eines bestimmten Bauwerkes handeln kann, wie bei meinem Beispiele der Kopie eines Bildes. Auch unsere beiden Architekten fügten ihrem Werke eine Menge Eigenes hinzu. Wenn ich hier die Auffassung als eine freie Kopie vertrete, so geschieht es, um mich in bewußten Gegensatz zu setzen zu denen, welche jene schelten, „sie redeten die Sprache vergangener Stile." Sie thaten das Beste, was sie nur thun konnten, weil die auftraggebende Kirche nichts bauen lassen würde, womit sie sich in Gegensatz zu den konservativen Mächten setzte, die jedenfalls heute noch in ihr die Macht haben. Wird's anders, so wollen wir weiter sehn.

Wenn wir aber dem Baumeister, der nun einmal „gotisch" oder „romanisch" bauen muß, empfehlen, dann lieber Vorzügliches zu kopieren, als sogenanntes „Eigenes" in den alten Formen zusammenzukleben, so erfreut uns eben jener Zwang zum scheinbar Mittelalterlichen im Kirchenbau an sich doch durchaus nicht. Die Kirche als Auftraggeberin der Kunst war durchaus nicht immer konservativ. Daß sie in manchen Zeiten, als sie die Weltbeherrscherin war, auch der Architektur das Gepräge gab, daß sie ihrerseits „führte," nicht zurückhielt, das sehen wir aus der Geschichte genugsam. Daß die Kirche — nicht das religiöse Streben des Volkes — sich jetzt darauf beschränkt, retrospektiv zu sein, müßte uns zu denken geben, die Kirche selbst vermöchte wohl daraus zu lernen.

Denn, was heute unter dem Namen Kirchenbau umgeht, ist fast allerorts Schablonenarbeit geworden, ist dieselbe gedanken- und empfindungslose Fabriksware, wie auf allen anderen Gebieten, die wir betrachteten. Wenden wir uns zu Beispielen und zwar zunächst zu solchen auf dem Lande. Im Dorfe ist die Kirche in einem höheren Grade der natürliche architektonische Höhepunkt, als in der Stadt. In den Städten werden die Kirchen auch oft Mittelpunkte bilden, doch besteht dort eine viel größere Nebenbuhlerschaft, als auf dem Lande, wo sich das ganze Dorf meist um die Kirche ordnet. Den alten Dorfkirchen verdankt ja unser Land einen nicht geringen Teil seines trauten Reizes. Aber auch hier ist's wie überall: man hat keine Ahnung davon, was man an ihnen besitzt. Man reißt das Köstlichste nieder, um nach Schema F. dafür aufzubauen. Wenn wir nicht alle, jeder auf seinem Fleck, helfen, kann's auch hier nicht besser werden.

In Abb. 27 sehen wir den Vertreter jenes alten noch aus dem Romanischen herrührenden Typus, dessen Formen auf die allerschlichtesten Nutzformen beschränkt sind. Ich weiß nicht, ob gerade diese Kirche auf

ABB. 25



ABB. 26



KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

ABB. 27

BEISPIEL



ABB. 28

GEGEN-
BEISPIEL



• • ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG • • •

KW



BEISPIEL

ABB. 30



GEGEN-
BEISPIEL

• • ZU DEN AUF-
SÆTZEN ÜBER
NEUE UND ALTE
KULTUR VON
PAUL SCHULTZE-
NAUMBURG • • •

KW

ISPIEL

ABB. 31

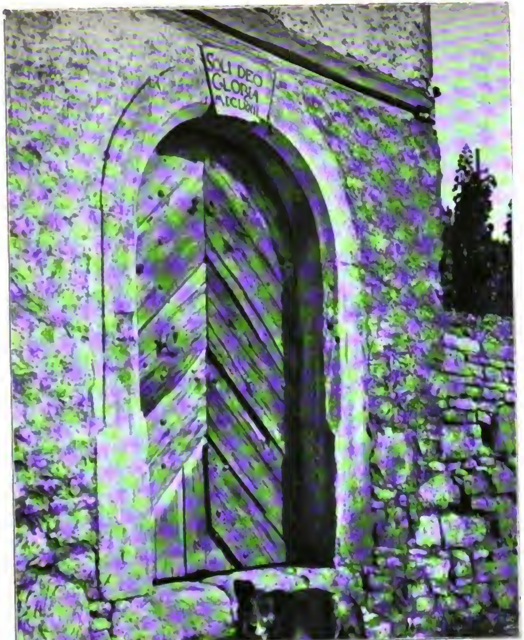


ABB. 32



GEGEN-
BEISPIEL

KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER
NEUE UND ALTE KULTUR VON
PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

romanischen Fundamenten steht, wie sehr viele ihrer Nachbarinnen, da ich ihr Inneres nicht gesehen habe. Anzunehmen ist es, wenngleich auch hier die durch lange Zeiten gleichbleibenden Ueberlieferungen noch weit über die Zeiten der einzelnen Stilblüten hinaus wirkten. Von Schmuckformen ist hier nirgends die Rede. Und doch .... Man besehe mein kleines Bild, und man wird wissen, was ich sagen möchte.

No. 28 ist aus unseren Tagen. Ich glaube, das soll märkische Gotik sein. Hätte der Erbauer sich darauf beschränkt, recht genau und liebevoll eine alte märkische gotische Kirche nachzubilden — nun, wir hätten wenigstens eine gute Kopie von etwas Gutem. So aber glaubte er, die Sache durch Zurührung seines eigenen Senfes zu verbessern. Vor allem mußte ja freilich „stilvoll" gebaut werden: sogar auf die Mauer hat die Gotik abgefärbt. Die Gotik? je nun, eine Gotik, die allerdings nur in den Bauschulen als Berufsgeheimnis der „Architekten" spukt. Man vergleiche dagegen das anständige Mäuerchen auf Abb. 28. Freilich, wenn für solche Dummheiten Geld verzettelt werden soll, ist's immer da, wenn aber ein Haus Ziegel statt Pappdach bekommen soll, dann — „ja, Sie begreifen, der leidige Geldpunkt . . . !" Und wie tot ist diese Baugewerkschulkirche! Keine Linie lebt, keine Verhältnis ist empfunden, es ist alles nur Zirkel und Lineal. Man vergleiche die neuen guten Kirchen, die wir abbilden, mit dieser neuen allgemein landesüblichen Sorte, um zu sehen, daß auch hier nicht etwa nur das Alter die Poesie, das Leben verleiht.

Abb. 29 zeigt eine Kirche auf rein romanischem Unterbau. Aber alle folgenden Zeiten haben an ihr fröhlich weitergebaut, wie's in ihnen üblich war, und es geht doch köstlich zusammen. Alle Anbauten und Flickereien bilden hier mit dem Grundstock ein Ganzes — beneidenswert das Dörfchen, das diese Kirche besitzt! Abb. 30 zeigt uns dagegen eine Kirche, an deren Platz noch vor kurzem ein entzückendes Kirchlein stand, bis einer kam und sagte, es müsse unbedingt vergrößert und „verschönert" werden. Als man fertig war, sah die Bescherung so aus, wie wir's zeigen. Ist's ein schlechter Bahnhof, ist's eine schlechte Turnhalle? Baukasten-Gotik ist eben für alles gut, kommt ein Kreuz drauf, nennt man's Kirche.

Auch Abb. 31 und Abb. 32 sind lehrreich. Die erstere zeigt eines jener ganz schlichten Portale, wie sie so manche Kapellchen haben, das andere ein Portal in jener Engros-Gotik unsrer Regierungsbauten. Das erstere verdankt nicht dem Ruin und auch nicht der Anwesenheit meines braven Hundes Wolf seinen Reiz, sondern lediglich seinen Formen, die genau so schlicht und anständig dreinsahen, als das Ganze funkelnagelneu war. Die Thür von Abb. 32 wird auch in hundert Jahren noch genau so würdelos aussehen, wie heut. Daß es Fälle gibt, wo man Gotik kopieren muß, haben wir oben besprochen. Nur darf man sie dann nicht so schlecht kopieren.

Paul Schultze-Naumburg.

Sprechsaal.

Letztmals: der „Türmer" und wir.

Unsern Aufsatz (Kw. XV, 10) schlossen wir mit der Bitte an Herrn von Grotthuß, bei nochmaligem Rechtfertigungsversuch die Sache und die Wahrheit fester im Auge zu behalten. In seinem Märzhefte bringt nun der „Türmer" eine neue abermals vier und eine halbe Seiten lange Replik. Unsre Bitte aber ist leider vergeblich gewesen, und so müssen wir mit dem Bekenntnis beginnen: in dem Menschen Grotthuß haben wir uns geirrt.

1. Es ist nicht wahr, daß ich irgendwelche sachliche Erwiderung des Herrn von Grotthuß auf meinen Angriff den Lesern des „Kunstwarts" vorenthalten hätte. Der „Kunstwart" schrieb, was Herr von Grotthuß seinen Lesern vorenthält: „Die Sache, um die sich's handelte, war durch unsre Frage umschrieben: ›Ist das öffentliche Zitieren von Privatbriefen zu Reklamezwecken ein Unfug oder ist's keiner?‹ Weshalb ich's meinerseits für einen Unfug halte, das sagte der Satz: ›Wohlwollen, Höflichkeit, auch konventionelle Redensart stehen unter ganz andern Bedingungen, wenn man dem unmittelbar Beteiligten unter vier Augen eine Meinung sagt, als wenn man unter sachlicher Verantwortung vor der Oeffentlichkeit ein Bekenntnis ablegt.‹ Herr von Grotthuß schreibt vier und eine halbe Druckseite lang gegen mich, aber auf diese Gründe antwortet er nichts. Hat sich Herr von Grotthuß nie gefragt, warum der anständige Arzt, Pfarrer, Rechtsanwalt, Künstler Dankesbriefe nicht abdrucken läßt, und wenn's den Einsendern noch so recht wäre? Darum handelt sich's." Und darauf hat Grotthuß nichts erwidert. Statt einer Antwort erörterte er vielmehr, wie gerade seine Selbstzitierung im „Türmer" beweist, den Wert, der Privatäußerungen unter Umständen zuzusprechen sei. Dieser Wert oder Unwert ist aber zur Sache selbst völlig gleichgiltig, denn „der anständige Arzt, Pfarrer, Rechtsanwalt, Künstler" druckt bekanntlich zu öffentlicher Reklame auch an und für sich richtige Privatbriefe nicht ab. Die betreffenden Sätze versuchten demnach eine Ablenkung von der eigentlichen Frage, waren also keine sachliche Erwiderung, waren zur Sache belanglos.

2. Trotzdem stand es Herrn von Grotthuß vollkommen frei, auch diese seine Sätze und alles, was er sonst etwa zu sagen wünschte, im „Kunstwart" gedruckt zu sehen. In Heft 6 meines Blattes auf Seite 515 habe ich ihm öffentlich erklärt: „Uebrigens stelle ich Herrn von Grotthuß zu dem Versuche, sich zu rechtfertigen wie zu seinen Angriffen gegen mich auch den ›Kunstwart‹ selber zur Verfügung." Warum benutzte das Grotthuß nicht, warum bot er mir nicht das Gleiche an? Wer von uns fühlte sich schwach? Jedenfalls ist es eine weitere thatsächliche Unwahrheit, wenn Herr von Grotthuß mir den Mut abspricht, seine Abwehr und seine Angriffe den Lesern des „Kunstwarts" zu unterbreiten.

3. Diese Thatsachen lagen unmißverständlich klar. Wenn sie Herr von Grotthuß trotzdem nicht berücksichtigte, so läßt sich die Annahme kaum vermeiden, daß er die Unwahrheit wissentlich gesagt hat, obgleich er daran ehrenrührige Beschuldigungen knüpfte. Die einzige Möglichkeit, sein Verschulden zu dem einer groben Fahrlässigkeit zu ermäßigen, bietet die Annahme, daß ihn in der Erregung jede Besonnenheit verlassen hat. Eine Anzahl Aeußerungen und der ganze Ton seiner weiteren Erwiderung sprechen auch dafür. Es wird Sache meines Gegners sein, sich in diesem Falle zu seiner Uebereilung unter

klarer Zurücknahme jener Unwahrheiten zu bekennen. Widrigenfalls wir uns damit abfinden müßten, daß Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß öffentlich bewußt gelogen und verleumdet habe.

4. Zur Sache und zu seiner Rechtfertigung bringt Grotthuß abermals nicht das Mindeste. Kein Hieb wird pariert, vor jedem wird weggesprungen, dann aber greift der Herr denselben Schmutz auf, mit dem er schon einmal vergeblich geworfen hat. Grotthuß ist für uns erledigt. Will aber ein besserer Mann mit uns streiten, auch über uns selber, so komm er: zum Kampfe sind wir da.

Ferd. Avenarius.

Lose Blätter.

Luzern.

Von Leo Tolstoj.

Vorbemerkung: Die „Tagebuchaufzeichnungen," die wir hiermit abdrucken, hat Tolstoj im Anschluß an jene Reise geschrieben, welche ihn im Jahre 1857 zum ersten Male ins Ausland führte. Vielleicht hätten wir, wenn es uns rein um eine Kennzeichnung des Dichters Tolstoj zu thun wäre, doch lieber noch ein anderes Stück gebracht, obgleich „Luzern" besonders in seiner Steigerung und in seinem Ausklingen auch künstlerisch eine Meisterleistung ist. Uns kam es aber auch hier wie in dem Aufsatze über Tolstoj darauf an, vor allem die absichtsvolle Persönlichkeit dieses Mannes zu beleuchten, und da gibt denn „Luzern" besonders viel, weil es schon so früh, noch vor Tolstojs „Bekehrung" das Drängen auf die Erweckung „realer Gefühle" zeigt. Bonus macht besonders auf den Zorn gegen die engherzige Hotel-Aristokratie und das von ihr großgezogene Lakaientum aufmerksam, und auf die Rührung über die innere Einfachheit des Musikermännleins, das doch mit echter Kunst nicht etwa in ein Ideal umgelogen wird, sowie auf die höchst bezeichnende Art, wie Tolstojs Stimmung in eine Selbstprüfung umschlägt. Auch die starke Betonung der Volkskunst wird gerade die Kunstwartleser interessieren und gleich im Anfang die ironische Schilderung, wie Luzern den Fremden zu lieb seinen Strand „schön" macht.

Unsere Uebersetzung ist der besten deutschen Tolstoj-Ausgabe entnommen, derjenigen, die jetzt unter Leitung von Raphael Loewenfeld bei Diederichs in Leipzig erscheint.

*

Gestern Abend bin ich in Luzern angekommen und habe in dem feinsten Gasthause Wohnung genommen, im Schweizerhof.

Luzern, eine alte Kantonsstadt am Ufer des Vierwaldstätter Sees gelegen — sagt Murray — ist eine der romantischsten Städte der Schweiz. Hier kreuzen sich drei Hauptstraßen, und in einer Entfernung von nur einer Stunde Dampferfahrt gelangt man zu dem Rigi, von dem man eine der herrlichsten Aussichten der Welt genießt.

Ob mit Recht oder nicht, andere „Führer" sagen dasselbe, und daher findet man in Luzern eine Menge von Reisenden aller Nationen, besonders aber Engländer.

Das prächtige fünfstöckige Gebäude des Schweizerhofes ist erst vor kurzem erbaut. Es steht am Quai, unmittelbar am See, an derselben Stelle,

wo in alter Zeit eine hölzerne, überdeckte, langgewundene Brücke war, mit Türmchen an den Ecken und Bildern an den Strebepfeilern. Jetzt ist, Dank dem ungeheuren Zufluß der Engländer, ihren Bedürfnissen, ihrem Geschmack und ihrem Gelde, die alte Brücke abgebrochen und an ihre Stelle der schöne, liniengerade Quai getreten. Der Quai ist mit geraden, viereckigen, fünfstöckigen Häusern bebaut; vor den Häusern stehen in zwei Reihen kleine Linden mit Stützen und zwischen den Linden, wie sich's gehört, grüne Bänkchen. Das ist der Spazierweg. Hier promenieren die Engländerinnen mit den schweizerischen Strohhüten und die Engländer in ihren haltbaren und bequemen Anzügen und freuen sich ihres Werks. Die Uferstraße, diese Häuser, diese Linden, diese Engländer würden sich vielleicht wo anders sehr hübsch ausnehmen, nur hier nicht, inmitten dieser eigenartig majestätischen und zugleich unaussprechlich harmonischen und weichen Natur.

Als ich hinaufstieg in mein Zimmer und das Fenster nach dem See öffnete, blendete und erschütterte mich buchstäblich im ersten Augenblicke die Schönheit dieses Wassers, dieser Berge und dieses Himmels.

Ich empfand eine innere Unruhe und das Bedürfnis, in irgend einer Weise der Ueberfülle dessen Ausdruck zu geben, was plötzlich meine Seele ergriffen hatte. Ich hatte den Wunsch, in diesem Augenblicke jemanden zu umarmen, herzlich zu umarmen, ihn zu kitzeln, zu kneifen, überhaupt mit ihm und mit mir selbst irgend etwas Außerordentliches zu machen.

Es war sieben Uhr abends. Den ganzen Tag hatte es geregnet, jetzt hatte es sich aufgeheitert. Der See, blau wie brennender Schwefel, dehnte sich mit seinen Kähnlein, die wie Punkte aussahen, und mit ihren entschwindenden Spuren, unbeweglich, glatt, wie erhaben vor unseren Fenstern zwischen den bunten, grünen Ufern aus; er zog sich zwischen zwei gewaltige Abhänge eingezwängt und im Dunkel verschwindend hin und schlug an die übereinander gestülpten Berge, Wolken und Gletscher. Im Vordergrunde feuchte, hellgrüne, gleichsam auseinandertretende Ufer mit Schilf, Wiesen, Gärten und Sommerhäuschen, weiterhin die dunkelgrünen, bewachsenen Abhänge mit den Trümmern von Schlössern; im Hintergrunde die zusammenfließenden, bläulich-weißen Gebirgsumrisse mit den sonderbaren felsigen mattleuchtenden Schneegipfeln, alles übergossen von dem zarten, durchsichtigen Azur der Luft und beleuchtet von den warmen Strahlen des Sonnenunterganges, die durch den zerrissenen Himmel brachen. Aber weder auf dem See, noch auf den Bergen, noch am Himmel war auch nur eine einzige gerade Linie sichtbar, eine einzige bestimmte Farbe, ein einziger ruhiger Punkt; überall Bewegung, Unregelmäßigkeit, Willkür, endlose Mannigfaltigkeit und Wechsel von Schatten und Linien, und in allem die Ruhe, die Weichheit, der Einklang und die Notwendigkeit des Schönen. Und hier, inmitten der unbestimmten, wirren, freien Schönheit starrte gerade unter meinem Fenster dumm und närrisch die weiße Linie des Quais, die Linden mit ihren Stützen und die grünen Bänkchen — armselige, winzige Werke der Menschenhand, die nicht wie die fernen Landhäuschen und Ruinen in der allgemeinen Harmonie der Schönheit aufgingen, sondern ihr gröblich widersprachen. Beständig haftete mein Blick, ohne daß ich es wollte, auf dieser entsetzlich geraden Linie des Quais, und in Gedanken wollte ich ihn von mir stoßen, fortschaffen wie einen schwarzen Fleck, der einem auf der Nase gerade unter dem Auge sitzt; aber der Quai und die spazierenden Engländer blieben an Ort und Stelle, und ich bemühte mich vergeblich, einen Gesichtspunkt zu finden, von dem aus ich ihn nicht zu sehen brauchte. Ich fand ihn auch, und

so schwelgte ich, bis zur Mahlzeit, ganz allein in dem unvollständigen, aber um so süßer ergötzenden Gefühl, das man empfindet, wenn man in der Einsamkeit die Schönheit der Natur betrachtet.

Um einhalb acht wurde ich zur Mittagstafel gerufen. In einem großen, prächtig ausgestatteten Zimmer im unteren Stockwerk waren zwei lange Tische gedeckt, zum mindesten hundert Gedecke. Drei Minuten etwa dauerte die wortlose Bewegung der Zusammenkunft der Gäste, das Rauschen der Frauenkleider, leichte Schritte, leise Gespräche mit den höflichen, fein gekleideten Kellnern; alle Plätze wurden von Damen und Herren eingenommen, die sehr schön, sogar reich und überhaupt mit außerordentlicher Sauberkeit gekleidet waren. Wie im allgemeinen in der Schweiz, bildeten den größten Teil der Gäste Engländer, und daher war der Hauptcharakter der allgemeinen Tafel ein strenger, durch die Sitte anerkannter Anstand und ein Mangel an Geselligkeit, der nicht aus dem Stolze hervorging, sondern aus dem geringen Bedürfnis der Annäherung und einer gleichen Genügsamkeit in der bequemen und angenehmen Befriedigung der eigenen Bedürfnisse. Von allen Seiten schimmern die glänzend weißen Spitzen, die glänzend weißen Kragen, die glänzend weißen, echten und unechten Zähne, die glänzend weißen Gesichter und Hände. Aber die Gesichter, von welchen viele sehr schön sind, drücken nur das Bewußtsein des eigenen Wohlbehagens und den gänzlichen Mangel an Teilnahme für die ganze Umgebung aus, wenn sie sich nicht unmittelbar auf die eigene Person bezieht; die glänzend weißen Hände mit den Ringen bewegen sich nur, um den Kragen glatt zu ziehen, um den Braten zu zerschneiden und den Wein in das Glas zu gießen; keine Seelenregung spiegelt sich in ihren Bewegungen. Familien wechseln von Zeit zu Zeit mit leiser Stimme ein paar Worte über den angenehmen Geschmack einer Speise oder des Weines oder über die schöne Aussicht vom Rigi, einzelne Herren und Damen sitzen nebeneinander, ohne ein Wort zu sprechen, ja ohne sich auch nur einen Blick zuzuwerfen. Wenn von diesen hundert Menschen von Zeit zu Zeit zwei miteinander plaudern, so sprechen sie sicher vom Wetter oder von der Besteigung des Rigi. Messer und Gabeln bewegen sie kaum hörbar auf den Tellern, von den Speisen nimmt man wenig, Erbsen und Obst wird unbedingt mit der Gabel gegessen. Die Kellner, die sich unwillkürlich der allgemeinen Schweigsamkeit fügen, fragen flüsternd, welchen Wein man befiehlt. Bei solchen Mahlzeiten wird mir immer drückend, unbehaglich und am Ende traurig zu Mute. Mir ist dann, als hätte ich eine Schuld begangen und müßte bestraft werden, wie in meiner Kindheit, wo man mich für Unarten auf einen Stuhl setzte und spöttisch zu sagen pflegte: „Nun ruhe dich aus, mein Jungchen," während in den Adern das junge Blut pocht und im anderen Zimmer das fröhliche Lärmen der Brüder zu hören ist. Früher hatte ich mir Mühe gegeben, mich gegen dieses Gefühl der Beklemmung, das ich bei solchen Mahlzeiten empfand, zu empören, aber vergeblich: alle diese toten Gesichter haben auf mich einen unwiderstehlichen Einfluß, und ich werde dann selbst tot wie sie, ich habe keinen Willen, keinen Gedanken, ich beobachte nicht einmal. Anfangs versuchte ich mit den Nachbarn ein Gespräch zu beginnen, aber außer Phrasen, die offenbar zum hunderttausendsten Male an derselben Stelle und zum hunderttausendsten Male von derselben Person wiederholt wurden, erhielt ich keine Antwort. Und alle diese Menschen waren doch weder dumm, noch gefühllos, viele von diesen erstorbenen Menschen haben sicher ein ebensolches Innenleben wie ich, viele ein weit mannigfaltigeres und merkwürdigeres. Warum also berauben sie sich gegenseitig eines der schönsten

Genüsse des Lebens, — des Genusses des Verkehrs, des Genusses am Menschen?

Wie anders war es in unserer Pariser Pension, wo wir zwanzig Menschen der verschiedensten Nationen, Berufe und Charaktereigenschaften uns unter dem Einflusse der französischen Geselligkeit an der gemeinsamen Tafel wie zu einem Vergnügen zusammenfanden. Dort gab es sofort von dem einem Ende des Tisches zum anderen eine allgemeine Unterhaltung, reich an Scherzen und Witzen, oft sogar in gebrochener Sprache. Da plauderte jeder ohne Sorge darüber, wie es ihm glücken würde, was ihm gerade einfiel; dort hatten wir unseren Philosophen, unseren Streithahn, unseren Schöngeist, unseren Narren — und alle gehörten allen; dort schoben wir gleich nach der Mahlzeit den Tisch beiseite und tanzten im Takt oder auch nicht im Takt auf dem staubigen Teppich Polka bis zum späten Abend; dort waren wir vielleicht ein wenig kokette, nicht gerade sehr vernünftige und ehrwürdige Menschen, aber wir waren doch Menschen. Die spanische Gräfin mit ihren romantischen Abenteuern, der italienische Abbate, der nach der Mahlzeit die Göttliche Komödie vortrug, der amerikanische Doktor, der zu den Tuilerien Zutritt hatte, der junge Dramatiker mit dem langen Haar, die Pianistin, die, wie sie selbst sagte, die schönste Polka der Welt komponiert hatte, die unglückliche, schöne Witwe mit ihren drei Ringen an jedem Finger, wir verkehrten alle miteinander in menschlicher, wenn auch oberflächlicher, aber doch freundschaftlicher Weise und nahmen einer vom anderen teils flüchtige, teils tiefere herzliche Erinnerungen mit. Bei den englischen Tables d'hôtes aber denke ich oft, wenn ich all diese Spitzen, Bänder, Ringe, pomadisierten Köpfe und seidenen Kleider sehe: wie viel lebendige Frauen würden mit diesem Putz glücklich sein und wie viele andere Menschen würden sie damit glücklich machen! Es ist sonderbar, daran zu denken, wie viel Freunde und Liebende — höchst glückliche Freunde und Liebende — da vielleicht nebeneinander sitzen, ohne es zu wissen. Und Gott weiß, warum sie dies nicht erfahren und warum einer dem anderen nicht das Glück gibt, das sie so leicht einander geben könnten und nach dem sie so sehr begehren.

Mir wurde traurig zu Mute, wie stets nach solchen Mahlzeiten, und ohne den Nachtisch abzuwarten, entfernte ich mich in der trübsten Gemütsstimmung, um in der Stadt umherzuschlendern. Die engen schmutzigen Straßen ohne Beleuchtung, die geschlossenen Läden, das Zusammentreffen mit betrunkenen Arbeitern und Weibern, welche Wasser holten oder sich beständig umschauend durch die Gassen huschten, vertrieben nicht nur meine traurige Stimmung nicht, sondern verstärkten sie noch. Draußen war es schon ganz dunkel, als ich, ohne mich weiter umzusehen und ohne einen bestimmten Gedanken, nach Hause ging, weil ich hoffte, mich durch den Schlaf von der düsteren Stimmung zu befreien. Mir war entsetzlich, herzenskalt, einsam und drückend zu Mute, wie es wohl ohne ersichtliche Ursachen vorkommt, wenn man an einen neuen Ort übersiedelt.

Ich sah immer nur vor mich hin und ging so die Uferstraße entlang auf den Schweizerhof zu, als plötzlich die Töne einer sonderbaren, aber außerordentlich angenehmen, lieblichen Musik mein Ohr trafen. Diese Töne wirkten im Augenblick belebend auf mich, als wäre ein heller, heiterer Sonnenschein in meine Seele gefallen. Mir ward wohl und heiter. Meine schlummernde Empfänglichkeit richtete sich wieder auf, alles, was mich umgab, die Schönheit der Nacht und des Sees, gegen die ich vorher gleichgültig gewesen war, entzückten mich plötzlich wie etwas Neues. Unwillkürlich vermochte ich in einem

Augenblicke alles in mich aufzunehmen: den bewölkten Himmel mit den grauen Flöckchen auf dem dunklen Blau, das von dem emporsteigenden Mond beleuchtet war, den dunkelgrünen, glatten See mit den Flämmchen, die sich in seinem Wasser wiederspiegelten, die nebelumflossenen Berge in der Ferne, das Quaken der Frösche aus Fröschenburg und den taufrischen Schlag der Wachteln vom Ufer drüben. Unmittelbar vor mir aber, an der Stelle, von der die Töne kamen und auf welche meine Aufmerksamkeit besonders gerichtet war, erblickte ich im Halbdunkel mitten in der Straße eine Menge Volks, die sich im Halbkreis drängte, und vor der Menge in einiger Entfernung einen winzigen kleinen Mann in schwarzer Kleidung. Hinter der Menge und dem Manne erhoben sich in den dunklen, grauen und blauen, zerrissenen Himmel einige schwarze Pappeln schlank in die Luft, und zu den beiden Seiten der altertümlichen Domkirche ragten majestätisch zwei ernste Turmspitzen zum Himmel.

Ich trat näher heran, die Töne wurden heller; ich unterschied deutlich die fernen, süß in der Abendluft sich wiegenden Akkorde einer Guitarre und einige Stimmen, die einander ablösend nicht ein Thema sangen, sondern in eigener Weise nur die Hauptstellen anschlugen und so das Thema erkennen ließen. Das Thema war eine Art liebliche und anmutige Mazurka. Die Stimmen schienen bald nahe, bald ferne zu sein; bald ertönte ein Tenor, bald ein Baß, bald ein Fistelton mit rollenden tirolischen Jodlern. Es war kein Lied, es war eine leicht hingeworfene, meisterhafte Skizze eines Liedes. Ich konnte nicht begreifen, was es sein sollte. Aber es war sehr schön. Die wollüstigen, schwachen Akkorde der Guitarre, die liebliche, leichte Melodie und die einsame kleine Gestalt des schwarzen Männleins inmitten der phantastischen Umgebung des dunklen Sees, des hindurchschimmernden Mondes, des schweigsamen, gen Himmel ragenden Turmes und der schwarzen Pappelreihen, alles war so sonderbar, aber so unaussprechlich schön oder erschien mir doch so.

Alle die wirren, unwillkürlichen Eindrücke des Lebens erhielten für mich plötzlich Bedeutung und Reiz. Mir war, als wäre in meiner Seele eine frische, duftige Blume aufgeblüht; statt der Müdigkeit, der Zerstreutheit, der Gleichgültigkeit gegen alles in der Welt, die ich einen Augenblick empfunden hatte, fühlte ich plötzlich ein Bedürfnis nach Liebe, eine Fülle von Hoffnungen und eine grundlose Lebensfreude. Was kann man noch verlangen, was noch begehren — sprach es leise in meiner Brust, da ist sie und umgibt dich von allen Seiten, die Schönheit und die Poesie. Sauge sie mit vollen großen Zügen in dich ein, genieße sie, soweit deine Kraft reicht. — Was kannst du noch begehren? Alles ist da, alle Glückseligkeit . . .

Ich trat näher heran. Das kleine Männlein war, wie mir schien, ein umherziehender Tiroler. Er stand vor dem Fenster des Gasthofes, den einen Fuß vorgestellt, den Kopf zurückgeworfen, klimperte mit seiner Guitarre und sang mit verschiedenen Stimmen ein anmutiges Lied. Ich empfand sofort Neigung zu dem kleinen Manne und Dankbarkeit für die Wandlung, die er in mir hervorgerufen hatte. Der Sänger trug, soviel ich sehen konnte, einen alten, schwarzen Rock, er hatte schwarzes, kurzes Haar und eine ganz bürgerliche, einfache, alte Mütze auf dem Kopfe. Seine Kleidung hatte nichts Künstlerartiges, aber die nachlässige, kindlich heitere Pose und seine Geberden bildeten mit seinem kleinen Wuchse ein rührendes und zugleich ergötzliches Schauspiel. Auf der Freitreppe, an den Fenstern und auf dem Balkon des prächtig erleuchteten Gasthofes standen die Damen in glänzendem Schmuck in ihren üppigen Kleidern, die Herren mit den glänzenden Kragen, der Pförtner und die Lakaien

in den goldgestickten Livreen; auf der Straße stand die Menge im Halbkreis, und weiterhin auf dem Quai unter den Linden hatten sich die vornehm gekleideten Kellner, die Köche mit den weißen Mützen und Schürzen und junge Mädchen, die Arm in Arm lustwandelten, versammelt; alle schienen dasselbe Gefühl zu haben, das ich empfand. Alle standen schweigend um den Sänger herum und lauschten ihm aufmerksam. Rings herrschte Stille, nur in den Zwischenpausen des Liedes hörte man in weiter Ferne über den See herüber den Ton eines Hammers, und von Fröschenburg kamen in abgerissenen Trillern die Stimmen der Frösche herüber, übertönt von dem feuchten, eintönigen Schlag der Wachteln.

Das kleine Männlein in der Dunkelheit inmitten der Straße schwärmte wie eine Nachtigall Strophe um Strophe, Lied um Lied. Obgleich ich ganz nahe an ihn herangetreten war, hörte sein Gesang nicht auf, mir großes Vergnügen zu bereiten. Seine kleine Stimme war ungewöhnlich angenehm, und die Zartheit, der Geschmack und das rhythmische Gefühl, mit welchem er seiner Stimme gebot, war außerordentlich und ließen an ihm eine große natürliche Begabung erkennen. Den Abgesang jeder Strophe sang er immer anders, und man konnte erkennen, daß all diese anmutigen Variationen mühelos und aus dem Stegreif kamen.

In der Menge — sowohl oben im Schweizerhof als auch unten auf dem Damme — hörte man häufig ein beifälliges Flüstern, es herrschte ein achtungsvolles Schweigen. Auf den Balkons und an den Fenstern nahm die Zahl der geputzten, malerisch im Glanze der Lichter des Hauses an das Geländer gelehnten Frauen immer mehr zu. Die Lustwandelnden blieben stehen, und auf der Uferstraße standen überall unter den Linden Männer und Frauen in Gruppen. In meiner Nähe standen, in einiger Entfernung von der großen Menge ein aristokratischer Koch und Lakai und rauchten ihre Cigarren. Der Koch empfand den Zauber der Musik mächtig, bei jedem hohen Fistelton nickte er dem Lakai mit dem ganzen Kopfe entzückt, erstaunt zu, und stieß ihn mit dem Ellbogen, als wollte er sagen: Wie der singen kann, he? Der Lakai, aus dessen breitem Lächeln ich ersehen konnte, welchen Genuß er empfand, antwortete auf die Püffe des Kochs mit einem Achselzucken, welches bedeuten sollte, ihn könne man nicht so leicht in Erstaunen setzen, er habe schon bedeutend Schöneres gehört.

In einer Pause, als der Sänger hustete, fragte ich den Lakaien, wer er sei und ob er oft herkäme.

Zweimal im Jahr kommt er, antwortete der Lakai, er ist aus dem Aargau, er bettelt sich so durch.

Wie? Ziehen viele solcher Leute herum? fragte ich.

Gewiß, antwortete der Lakai, der nicht gleich verstanden hatte, wonach ich fragte; als er aber meine Frage begriffen hatte, fügte er hinzu: O nein, jetzt sehe ich nur diesen einen, mehr gibt es nicht.

In diesem Augenblicke hatte das kleine Männlein das erste Lied beendet, warf gewandt seine Guitarre zurück und sprach etwas in seiner deutschen Mundart, was ich nicht verstehen konnte, was aber bei der herumstehenden Menge lautes Lachen hervorrief.

Was sagt er denn? fragte ich.

Er sagt, die Kehle sei ihm trocken, er würde gern Wein trinken, erklärte mir der Lakai, der neben mir stand.

Wie, er trinkt wohl gern Wein?

Das thun sie alle gern, antwortete der Lakai lächelnd und mit einer Handbewegung gegen ihn.

Der Sänger nahm seine Mütze ab, schwang seine Guitarre und ging auf das Haus zu. Er warf den Kopf zurück und wandte sich an die Herrschaften, die an den Fenstern und auf den Balkons standen. Messieurs et mesdames, sagte er mit halb italienischer, halb deutscher Betonung und in dem Tonfall, in welchem Gaukler ihr Publikum anzusprechen pflegen, si vous croyez, que je gagne quelque chose, vous vous trompez, je ne suis qu'un pauvre tiaple. Er hielt inne und schwieg eine Weile, da ihm aber niemand etwas gab, warf er wieder die Guitarre um und sagte: A présent, messieurs et mes dames, je vous chanterai l'air du Righi. Das Publikum oben schwieg, blieb aber stehen und wartete das folgende Lied ab; unten in der Menge lachte man wohl, weil er sich so komisch ausgedrückt hatte, vielleicht auch, weil man ihm nichts gegeben hatte. Ich gab ihm einige Centimes, er ließ sie gewandt von einer Hand in die andere gleiten, schob sie in die Westentasche, setzte seine Mütze auf und begann wieder das anmutige, liebliche Tiroler Lied zu singen, das er l'air du Righi genannt hatte. Dieses Lied, das er für den Schluß gelassen hatte, war noch schöner als all die vorhergegangenen, und von allen Seiten hörte man in der immer wachsenden Menge Laute des Beifalls. Er hatte das Lied beendet. Wieder schwang er seine Guitarre, wieder nahm er die Mütze, streckte sie vor sich hin, näherte sich auf zwei Schritte den Fenstern und sagte wieder seine unverständliche Phrase: Messieurs et mes dames, si vous croyez que je gagne quelque chose — die er offenbar für sehr geistreich und witzig hielt; in seiner Stimme und seinen Bewegungen aber beobachtete ich jetzt eine gewisse Unentschlossenheit und kindliche Scheu, die bei seiner winzigen Gestalt etwas besonders Rührendes hatten. Das vornehme Publikum stand noch immer so malerisch im Scheine der Lampen auf den Balkons und an den Fenstern und ebenso glänzend in seiner kostbaren Kleidung. Die einen plauderten gesittet und artig miteinander, offenbar über den Sänger, der mit ausgestreckter Hand vor ihnen stand, andere blickten aufmerksam und neugierig hinunter auf die kleine schwarze Gestalt; auf einem der Balkons ertönte das wohlklingende und fröhliche Lachen eines jungen Mädchens. In der Menge unten wurden die Reden und das Gespött immer lauter und lauter. Der Sänger betete zum dritten Male seinen Spruch her, jetzt mit noch schwächerer Stimme, ja, er brachte ihn nicht einmal bis zu Ende und streckte wieder die Hand mit der Mütze aus, ließ sie aber sofort sinken. Und auch dieses Mal warf ihm nicht ein einziger von diesen Hunderten glänzend gekleideter Leute, die sich herangedrängt hatten, um ihm zuzuhören, auch nur einen Heller zu. Die Menge lachte mitleidslos. Der kleine Sänger schien förmlich noch kleiner zu werden, er nahm seine Guitarre in die andere Hand, hielt seine Mütze über den Kopf und sagte: Messieurs et mes dames, je vous remercie et je vous souhaite une bonne nuit und setzte seine Mütze auf. Die Menge brach in ein lautes jubelndes Lachen aus. Von den Balkons verschwanden die schönen Herren und Damen allmählich in ruhigem Geplauder. Auf den Boulevards begann die Promenade wieder von neuem. Die Straße, die während des Gesanges verstummt war, belebte sich wieder; nur einige Menschen beobachteten den Sänger, ohne an ihn heranzutreten, aus der Entfernung und lachten. Ich hörte, wie das kleine Männlein etwas in seinen Bart brummte, sich umwandte und, als wäre er noch kleiner geworden, mit schnellen Schritten auf die Stadt zuging. Die fröhlichen Spaziergänger, die ihn beobachteten, folgten ihm in einiger Entfernung und lachten.

Ich wußte gar nicht, was ich aus all dem machen sollte, ich begriff nicht, was es bedeutete, und schaute, an eine Stelle gebannt, gedankenlos in die Dunkelheit auf das winzige Männlein, das sich in der Ferne verlor und mit Riesenschritten auf die Stadt zuging, und auf die lachenden Spaziergänger, die ihm folgten. Ich empfand ein Gefühl des Schmerzes, der Bitterkeit und vor allem der Scham für das kleine Männlein, für die Menge, für mich selbst, als hätte ich um Geld gebeten, als hätte man mir nichts gegeben und über mich gelacht. Und ich ging auch, ohne mich umzusehen, beklommenen Herzens mit schnellen Schritten nach Hause auf die Freitreppe des Schweizerhofes zu. Ich konnte mir noch immer keine Rechenschaft geben von dem, was ich empfand, ich wußte nur, daß etwas Drückendes, Ungelöstes meine Seele erfüllte und mich umklammert hielt.

In dem prächtigen, erleuchteten Thore begegnete mir der Pförtner, der höflich beiseite trat, und eine englische Familie. Der stämmige, schöne, hochgewachsene Mann mit dem schwarzen, englischen Backenbart, dem schwarzen Hut, das Plaid über dem Arme, einen kostbaren Spazierstock in der Hand, führte lässig und selbstbewußt eine Dame am Arm, in einem auffälligen Seidenkleid, einem Häubchen mit schillernden Bändern und prachtvollen Spitzen. An ihrer Seite ging ein hübsches, frisches junges Mädchen, in einem anmutigen Schweizerhut mit einer Feder à la mousquetaire, unter dem die weichen, langen, hellblonden Locken um ihr weißes Gesicht herabfielen. Vor ihnen sprang ein zehnjähriges, rotwangiges Mädchen einher, mit vollen weißen Knieen, die unter zarten Spitzen hervorblickten.

Eine wundervolle Nacht, sagte die Dame mit süßer, glückerfüllter Stimme, gerade als ich vorüberging.

Ohe, brummte der Engländer träg vor sich hin. Ihm schien in der Welt so wohl zu sein, daß er selbst zum Sprechen keine Lust hatte. Und ihnen allen schien das Leben auf Erden so friedlich, so behaglich, so rein und licht zu sein, aus ihren Gebärden und ihren Zügen sprach eine solche Gleichgültigkeit gegen alles fremde Leben und eine solche Ueberzeugtheit davon, daß der Pförtner ihretwegen beiseite getreten sei und sie begrüßt habe, und daß sie, wenn sie heimkommen, ein sauberes ruhiges Bett und Zimmer finden würden, und daß alles dies so sein müsse, und daß sie auf alles dies ein Recht hätten — daß ich plötzlich unwillkürlich den herumziehenden Sänger mit ihnen verglich, der müde, vielleicht hungrig, beschämt jetzt der lachenden Menge entflohen war, begriff, welches der schwere Stein war, der auf meinem Herzen lag und einen unaussprechlichen Zorn gegen diese Menschen empfand. Ich schritt zweimal an dem Engländer, hin und zurück, vorüber, wich ihm beide Mal nicht aus und stieß ihn mit unsagbarem Genuß mit dem Ellenbogen. Dann ging ich die Treppe herab und eilte in der Dunkelheit auf die Stadt zu in der Richtung, in der das kleine Männlein verschwunden war.

Ich begegnete einer Gruppe von drei Leuten und fragte sie, wo der Sänger sei. Sie lachten und zeigten ihn mir. Er war vor uns. Er ging allein mit schnellem Schritt, niemand hatte sich ihm genähert — er schien noch immer zornig vor sich hin zu brummen. Ich holte ihn ein und schlug ihm vor, noch irgend wohin zu gehen und mit mir eine Flasche Wein zu trinken. Er ging immer noch in demselben Schritt und sah mich mürrisch an; als er aber begriffen hatte, um was es sich handelte, blieb er stehen.

Gut, das nehme ich an, wenn Sie so freundlich sind, sagte er. Gleich hier ist ein kleines Kaffeehaus, hier kann man hinein — ein einfaches, fügte er hinzu, und zeigte auf eine Trinkstube, die noch offen war.

Das Wort „ein einfaches“ brachte mich unwillkürlich auf den Gedanken, nicht in ein einfaches Kaffeehaus zu gehen, sondern in den Schweizerhof, wo die Menschen waren, welche seinem Gesange zugehört hatten. Obgleich er in scheuer Erregung einige Male den Schweizerhof abgelehnt hatte, indem er meinte, es sei dort viel zu fein, bestand ich doch darauf. Er that nun, als ob er nicht im mindesten verlegen sei, schwang fröhlich seine Guitarre und ging mit mir zurück über die Uferstraße. Einige müßige Spaziergänger waren gleich, als ich auf den Sänger zugetreten war, langsam herangekommen, sie hatten gehört, was ich mit ihm gesprochen, und folgten uns jetzt in lebhaftem Gespräch bis zu der Freitreppe, wahrscheinlich weil sie von dem Tiroler irgend eine Vorstellung erwarteten.

Ich bestellte bei einem Kellner, der mir im Flur begegnete, eine Flasche Wein. Der Kellner lächelte, warf uns einen Blick zu, antwortete kein Wort und rannte vorüber. Der Oberkellner, an den ich mich mit derselben Bitte wandte, hörte mir ernsthaft zu, betrachtete die scheue, kleine Gestalt des Sängers von Kopf bis zu Fuß und sagte dann in strengem Tone zu dem Pförtner, man solle uns in den Saal zur Linken führen. Dieser Saal zur Linken war die Trinkstube für das Volk. In der Ecke dieses Zimmers wusch ein buckliges Mädchen das Geschirr, und die ganze Einrichtung bestand aus nackten Holztischen und Holzbänken. Der Kellner, der eingetreten war, um uns zu bedienen, sah uns mit einem herablassenden, spöttischen Lächeln an, steckte die Hände in die Taschen und führte mit der buckligen Geschirrwäscherin ein Gespräch. Er wollte uns offenbar merken lassen, daß er sich in seiner gesellschaftlichen Stellung und seinem Werte unermeßlich über den Sänger erhaben fühlte, und daß es für ihn nicht nur nicht beleidigend, sondern wahrhaft belustigend sei, uns zu bedienen.

Wünschen Sie Landwein, sagte er und blinzelte mir mit einem vielsagenden Blick auf meinen Genossen zu, indem er seine Serviette von einer Hand in die andere gleiten ließ.

Champagner, und vom besten, sagte ich, und bemühte mich, eine recht stolze, würdevolle Haltung anzunehmen. Aber weder der Champagner noch meine vermeintlich stolze und würdevolle Haltung machten Eindruck auf den Diener: er lachte, stand eine Weile da, betrachtete uns, sah recht gemächlich auf seine goldene Uhr und ging mit langsamen Schritten aus dem Zimmer, als ob er spazieren ginge. Bald kam er mit dem Wein und in Begleitung zweier anderer Lakaien zurück. Zwei von ihnen setzten sich zu der Geschirrwäscherin und ergötzten sich mit fröhlicher Aufmerksamkeit und einem freundlichen Lächeln in den Zügen an unserem Anblick, wie Eltern sich an lieben Kindern ergötzen, die artig spielen. Nur die bucklige Küchenmagd schien uns nicht spöttisch, sondern mit Teilnahme zu beobachten. Obgleich die Unterhaltung und die Bewirtung des Sängers mir sehr schwer und unbehaglich war unter diesen Lakaienblicken, gab ich mir doch alle Mühe, so unbefangen als möglich zu bleiben. In der Beleuchtung konnte ich ihn besser beobachten. Er war ein sehr kleiner, proportioniert gebauter, muskulöser Mann, nahezu ein Zwerg, mit borstigem, schwarzem Haar, beständig thränenden, großen, schwarzen Augen ohne Wimpern und mit einem außerordentlich angenehmen, reizend geformten Mündchen. Er trug einen kleinen Backenbart, sein Haar war kurz, seine Kleidung äußerst einfach und ärmlich. Er war unsauber, abgerissen, verbrannt, und hatte im allgemeinen das Aussehen eines notleidenden Menschen. Er hatte mehr Aehnlichkeit mit einem armen Händler als mit einem Künstler, nur in seinen beständig feuchten, glänzenden Augen und dem zusammengekniffenen

Mündchen lag etwas Originelles und Rührendes. Dem Aeußern nach hätte man ihn so gut auf 25 wie auf 40 Jahre schätzen können, in Wirklichkeit war er 58 Jahre alt.

Er erzählte mir mit gutmütiger Bereitwilligkeit und sichtbarer Aufrichtigkeit folgendes aus seinem Leben: Er stammte aus dem Aargau. Schon als Kind hatte er Vater und Mutter verloren, andere Verwandte hatte er nicht. Vermögen hatte er nie besessen. Er hatte die Tischlerei erlernt, aber vor 22 Jahren hatte er den Knochenfraß in die Hand bekommen und das hatte ihm die Arbeitsfähigkeit genommen. Er hatte aber von Jugend auf Neigung zum Gesang gehabt, und so begann er zu singen. Die Fremden gaben ihm manchmal ein paar Groschen. Er machte seinen Beruf daraus, kaufte sich eine Guitarre, und so zieht er nun das achtzehnte Jahr durch die Schweiz und Italien, und singt vor den Gasthäusern. Sein ganzes Gepäck ist die Guitarre und das Beutelchen, in dem er augenblicklich nur anderthalb Francs hatte, die er heute für sein Nachtquartier und Abendbrot brauche. Alljährlich, schon das achtzehnte Mal, durchwandert er alle besseren besuchten Orte der Schweiz: Zürich, Luzern, Interlaken, Chamounix u. s. w. Ueber den St. Bernhard geht er nach Italien und kommt über den St. Gotthard und durch Savoyen zurück. Augenblicklich fällt ihm das Herumziehen schwer, weil er sich erkältet und einen Schmerz in den Füßen hat, den er Gliedersucht nennt, einen Schmerz, der mit jedem Jahre zunimmt, und weil seine Augen und seine Stimme schwächer werden. Trotzdem begäbe er sich jetzt nach Interlaken, Aix les-Bains und über den kleinen St. Bernhard nach Italien, das er ganz besonders gern habe; er scheint im allgemeinen mit seinem Leben sehr zufrieden zu sein. Als ich ihn fragte, warum er in die Heimat zurückkehre, ob er da Verwandte, ein Haus oder ein Stückchen Land besitze, zog sich sein kleiner Mund wie ein gefalteter Stoff zu einem Lächeln zusammen, und er antwortete mir: Oui, le sucre est bon, il est doux pour les enfants! — und blinzelte den Lakaien zu.

Ich verstand kein Wort, in der Gruppe der Lakaien lachte man.

Nichts von alledem; würde ich sonst so herumziehen? erklärte er mir. — Ich kehre immer wieder nach Hause zurück, weil es einen doch immer nach der Heimat zieht.

Und er wiederholte noch einmal mit einem verschmitzt selbstgefälligen Lächeln die Wendung: Oui, le sucre est bon — und lachte gutmütig. Die Lakaien waren sehr vergnügt und lachten laut, nur die bucklige Magd am Waschfaß betrachtete das kleine Männlein ernst mit ihren großen guten Augen und hob ihm die Mütze auf, die während des Gesprächs von der Bank gefallen war. Ich habe die Beobachtung gemacht, daß herumziehende Sänger, Akrobaten, ja sogar Gaukler sich gern Künstler nennen. Darum spielte ich auch meinem Nachbar gegenüber darauf an, daß er ein Künstler sei. Aber er nahm diesen Vorzug gar nicht für sich in Anspruch, sondern betrachtete sein Geschäft sehr einfach als ein Erwerbsmittel. Als ich ihn fragte, ob er die Lieder, die er singe, selbst mache, wunderte er sich über die seltsame Frage und antwortete: ei woher, es sind ja alles alte Tiroler Lieder.

Aber das Lied vom Rigi ist doch nicht alt, sagte ich.

O, das ist schon vor fünfzehn Jahren entstanden. Ein Deutscher in Basel — ein sehr kluger Mann! — hat es gemacht. Ein vortreffliches Lied. Er hat es, müssen Sie wissen, für Reisende gemacht.

Und er begann den Wortlaut des Liedes vom Rigi, das ihm so sehr gefiel, herzusagen, indem er ihn in's Französische übersetzte:

Willst du auf den Rigi gehen,
Brauchst bis Weggis keine Schuhe,
(Weil man mit dem Dampfer fährt).
Dann von Weggis nimm dir einen Stab.
Auch ein Mädchen nimm dir untern Arm,
Kehre ein und trink ein Gläschen Wein.
Aber trinke nur nicht allzuviel;
Denn wer trinken will, muß den Wein verdienen . . .

O, ein trefflich Lied! schloß er.

Die Lakaien fanden wahrscheinlich das Lied sehr hübsch, denn sie waren näher herangetreten.

Und wer hat die Musik gemacht? fragte ich.

O, niemand! Um vor den Fremden zu singen, müssen Sie wissen, braucht man etwas Neues.

Als man uns das Eis brachte, und ich meinem Genossen ein Glas Champagner eingoß, wurde ihm offenbar unbehaglich zu Mute. Er sah die Lakaien an und rückte auf der Bank hin und her. Wir stießen auf die Gesundheit der Künstler an. Er trank ein ganzes Glas und hielt es für nötig, in Gedanken zu versinken und tiefsinnig die Augenbrauen zu heben.

Schon lange habe ich solchen Wein nicht getrunken, je ne vous dis que ça. In Italien ist der Asti vortrefflich, aber dieser ist noch besser. Ach Italien! . . . Herrlich ist das Leben dort! fügte er hinzu.

Ja, dort weiß man die Musik und die Künstler zu schätzen, sagte ich, denn ich wollte ihn auf den Mißerfolg vom heutigen Abend vor dem Schweizerhofe bringen.

Nein, antwortete er, in der Musik kann ich dort niemandem Genüge thun. Die Italiener sind selbst Musiker, wie es keine mehr auf Erden gibt; nur mit meinen Tiroler Liedern geht es noch. Die sind ihnen etwas Neues.

Nun, sind die Herrschaften dort freigebiger? fuhr ich fort, denn ich wollte ihn veranlassen, meinen Zorn gegen die Bewohner des Schweizerhofes zu teilen. Dort kommt es wohl nicht vor, wie hier, daß in einem ungeheuren Gasthaus, in dem reiche Leute wohnen, hundert Menschen einem Künstler lauschen und ihm nichts geben?

Meine Frage wirkte keineswegs, wie ich erwartet hatte. Es war ihm gar nicht in den Sinn gekommen, den Leuten böse zu sein; im Gegenteil, in meiner Bemerkung sah er einen Vorwurf gegen sein Talent, das nicht vermocht hatte, eine Belohnung zu erringen, und er bemühte sich, das vor mir zu entschuldigen.

Nicht allemal bekommt man viel, antwortete er; zuweilen ist auch die Stimme matt, man ist müde — ich bin doch heute neun Stunden gegangen und habe fast den ganzen Tag gesungen. Schweres Ding! Und die vornehmen Aristokraten . . . haben manchmal auch keine Lust, Tiroler Lieder zu hören.

Aber trotzdem, wie kann man nichts geben? wiederholte ich.

Er verstand meine Bemerkung nicht.

Das macht es nicht, sagte er, die Hauptsache ist, on est très serré pour la police hier zu Lande; hier erlaubt man uns nach den republikanischen Gesetzen nicht zu singen. In Italien kann man singen, so viel einem beliebt, kein Mensch sagt einem ein Wörtchen. Hier, wollen sie es einem erlauben, so erlauben sie es, wollen sie nicht, so können sie einen in's Gefängnis sperren.

Wie ist das möglich?

Gewiß, wenn man jemanden einmal verwarnt hat und er noch einmal singt, kann man ihn in's Gefängnis sperren. Ich habe schon drei Monate gesessen, sagte er lächelnd, als wäre dies eine seiner angenehmsten Erinnerungen.

Ach, das ist schrecklich, sagte ich. Wofür denn?

Das ist hier so nach den neuen republikanischen Gesetzen, — fuhr er immer lebhafter fort. — Sie wollen nicht einsehen, daß auch ein armer Teufel sein Leben fristen muß. Wäre ich kein Krüppel, so würde ich arbeiten. Und daß ich singe, thut es etwa jemandem Schaden? Was soll das heißen? Die Reichen können leben, wie sie wollen, un pauvre tiaple, wie ich, soll auch nicht mehr leben können? Was sind das für republikanische Gesetze? Wenn es so steht, wollen wir keine Republik . . . Wir wollen einfach . . . wir wollen — er stockte einen Augenblick, — wir wollen natürliche Gesetze.

Ich goß ihm wieder das Glas voll.

Sie trinken nicht, sagte ich zu ihm.

Er nahm das Glas zur Hand und verneigte sich gegen mich.

Ich weiß, was Sie wollen, sagte er, kniff die Augen zusammen und drohte mir mit dem Finger. Sie wollen mir einen Rausch beibringen und dann sehen, was aus mir wird; aber nein, das wird Ihnen nicht gelingen.

Warum sollte ich Sie berauschen wollen? sagte ich. Ich möchte Ihnen nur ein Vergnügen bereiten.

Es that ihm gewiß leid, daß er mich beleidigt hatte durch die häßliche Auslegung meiner Absicht. — Er war verlegen, erhob sich und ergriff mich am Ellenbogen.

Nein, nein, sagte er, und seine feuchten Augen sahen mich mit einem flehenden Ausdrucke an; ich habe das nur so im Scherz gesagt.

Und gleich darauf leierte er irgend eine entsetzlich wirre und gekünstelte Redensart her, welche besagen sollte, daß ich doch ein guter Kerl sei.

Je ne vous dis que ça, schloß er.

Solcher Art fuhren wir fort zu plaudern und zu trinken, und die Lakaien hörten nicht auf, sich ungeniert an unserem Anblick zu ergötzen, und, wie es schien, über uns lustig zu machen. Trotz meiner fesselnden Unterhaltung konnte mir das nicht entgehen, und ich muß gestehen, ich ärgerte mich immer mehr und mehr darüber. Einer von ihnen hatte sich erhoben, war an das kleine Männlein herangetreten, sah ihm gerade auf den Scheitel und begann zu lächeln.

Ich hatte schon einen tüchtigen Vorrat von Zorn gegen die Bewohner des Schweizerhofes bereit, den ich noch an Niemandem hatte auslassen können, und dieses Lakaienpublikum regte mich, ich muß es gestehen, gerade recht dazu an. Der Pförtner trat in's Zimmer, ohne die Mütze abzunehmen, und setzte sich mit aufgestemmten Ellbogen neben mich an den Tisch. Dieser letztere Umstand reizte meine Eigenliebe oder meine Eitelkeit, er brachte mich zum Aeußersten und ließ den unterdrückten Zorn zum Ausbruch kommen, der sich den ganzen Abend in mir angesammelt hatte. Warum grüßte er mich im Thor, als ich allein war, ehrerbietig, und macht sich jetzt, weil ich mit dem herumziehenden Sänger dasitze, in grober Weise neben mir breit? Meine Brust glühte von dem heißen Zorn der Entrüstung, den ich gern bei mir sehe, ja sogar anfache, wenn er über mich kommt, weil er beruhigend auf mich wirkt und mir wenigstens auf kurze Zeit eine außerordentliche Geschmeidigkeit, Energie und Kraft aller physischen und moralischen Fähigkeiten gibt.

Ich sprang von meinem Platze auf.

Warum lachen Sie, schrie ich den Lakaien an, und ich fühlte, wie mein Gesicht blaß wurde und meine Lippen unwillkürlich bebten.

Ich lachte nicht, nur so — antwortete der Lakai und zog sich von mir zurück.

Nein, Sie lachen über diesen Herrn, und welches Recht haben Sie, da zu bleiben und hier zu sitzen, wenn Gäste da sind? Wagen Sie es nicht, sitzen zu bleiben, schrie ich.

Der Pförtner brummte etwas vor sich hin, stand auf und ging zur Thür.

Welches Recht haben Sie, über diesen Herrn zu lachen und neben ihm zu sitzen, während er Gast ist und Sie ein Lakai sind? Warum haben Sie heute bei Mittag nicht über mich gelacht und sich nicht neben mich gesetzt? Etwa weil er ärmlich gekleidet ist und auf der Straße singt? — etwa darum? — und weil ich einen feinen Rock habe? Er ist arm, aber tausendmal besser als Sie, davon bin ich überzeugt, denn er beleidigt niemanden, und Sie beleidigen ihn.

Ich habe gar nicht gelacht, was wollen Sie! antwortete mein Feind, der Lakai, schüchtern. Hindere ich ihn vielleicht, hier zu sitzen?

Der Lakai hatte mich nicht verstanden, und meine deutschen Reden waren nutzlos gewesen. Der grobe Pförtner wollte sich des Lakaien annehmen, aber ich fiel so stürmisch über ihn her, daß auch der Pförtner that, als ob er mich nicht verstünde und nur eine Bewegung mit der Hand machte. Die bucklige Küchenmagd am Waschfaß nahm meine Partei. Ob sie meine wütende Stimmung bemerkt hatte und einen Skandal befürchtete, oder ob sie meine Ansicht teilte, sie versuchte zwischen mir und dem Pförtner zu vermitteln, redete ihm zu, still zu sein, weil ich Recht hätte, und bat mich, mich zu beruhigen. „Der Herr hat Recht; Sie haben Recht," sagte sie. Der Sänger machte ein ganz jämmerliches, erschrecktes Gesicht und bat mich, weil er offenbar nicht verstand, warum ich im Zorn war und was ich wollte, sobald als möglich fortzugehen. Aber in meiner Brust ward die wütende Redseligkeit immer mehr entfacht. Alles trat in meine Erinnerung, die Menge, die ihn verlacht hatte, die Zuhörer, die ihm nichts gegeben hatten, und um nichts in der Welt wollte ich mich beruhigen. Ich meine, wenn die Kellner und der Pförtner nicht so nachgiebig gewesen wären, ich hätte mich mit Wonne mit ihnen gehauen, oder ich hätte mit einem Stock ein wehrloses englisches Mädchen über den Kopf geschlagen. Wäre ich in diesem Augenblick in Sewastopol gewesen, ich hätte mich mit Wonne gegen die englische Front auf Hieb und Stich gestürzt.

Und warum haben Sie mich und diesen Herrn in diesen und nicht in jenen Saal geführt, he? fragte ich den Pförtner weiter, indem ich ihn am Arme ergriff, damit er mir nicht entwische. Mit welchem Recht haben Sie nach dem Aeußeren bestimmen dürfen, daß dieser Herr in diesen und nicht in jenen Saal gehört? Sind nicht in dem Gasthofe alle Leute gleich, die zahlen — nicht bloß in einer Republik, sondern in der ganzen Welt? Eure lausige Republik! . . . Schöne Gleichheit! Die Engländer hätten Sie nicht gewagt in dieses Zimmer zu bringen, dieselben Engländer, welche diesem Herrn gelauscht haben, d. h. die ihm jeder einige Centimes gestohlen haben, die sie ihm hätten geben müssen. Wie haben Sie es wagen können, uns diesen Saal anzuweisen?

Der andere Saal ist zugeschlossen, antwortete der Pförtner.

Das ist nicht wahr, schrie ich, der Saal ist nicht zugeschlossen.

Dann wissen Sie es besser.

Ich weiß, daß Sie lügen.

Der Pförtner wandte mir den Rücken.

Ach, was ist da viel zu reden, brummte er.

O nein, da ist wohl zu reden, schrie ich, Sie führen mich sofort in den Saal.

Trotz des Zuredens der Buckligen und der Bitten des Sängers, lieber nach Hause zu gehen, rief ich den Oberkellner und ging mit meinem Genossen in den Saal. Als der Oberkellner meine zornige Stimme hörte und mein erregtes Gesicht sah, wagte er kein Wort des Widerspruchs und sagte mit verächtlicher Höflichkeit, ich könne hingehen, wohin es mir beliebt. Ich konnte dem Pförtner seine Lüge nicht beweisen, denn er war verschwunden, ehe ich in den Saal ging.

Der Saal war wirklich offen und erleuchtet, und an einem der Tische saß ein Engländer mit einer Dame beim Abendessen. Obgleich man uns einen besonderen Tisch angewiesen hatte, setzte ich mich mit dem abgerissenen Sänger ganz nahe an den Engländer heran und befahl, uns die noch nicht ganz leer getrunkene Flasche herzubringen.

Die Engländer blickten erst verwundert, dann erzürnt auf das kleine Männlein, das halb tot, halb lebendig neben mir saß. Sie raunten sich einander etwas zu, dann schob sie den Teller fort, rauschte in ihrem Seidenkleide davon, und beide verschwanden. Ich sah durch die Glasthür, wie der Engländer auf den Kellner zornig einsprach und dabei beständig mit der Hand nach der Richtung zeigte, wo wir saßen. Der Kellner steckte den Kopf durch die Thür und warf uns einen Blick zu. Ich erwartete mit Freuden den Augenblick, wo jemand kommen würde, uns hinauszuführen, und wo es mir möglich wäre, meine ganze Entrüstung gegen sie auszulassen. Aber zum Glück ließ man uns, so unangenehm es mir auch damals war, unbehelligt.

Der Sänger, der erst den Wein abgelehnt hatte, trank jetzt hastig den ganzen Rest, der in der Flasche war, um nur so schnell als möglich davonzukommen. Aber er dankte mir doch, wie ich glaube, voller Herzlichkeit für meine Einladung. Seine feuchten Augen wurden noch feuchter und glänzender, und er drückte mir seine Dankbarkeit in einem höchst seltsamen, wirren Satze aus. Und doch that dieser Satz, in dem er etwa sagte, wenn alle Menschen die Künstler so ehren würden wie ich, so wäre er glücklich, und er wünsche mir alles Glück, mir sehr wohl. Ich trat mit ihm zusammen in den Flur hinaus. Da standen die Lakaien und mein Feind, der Pförtner, der sich vor ihnen über mich zu beklagen schien. Ich glaube, sie hielten mich alle für einen Verrückten. Ich hielt das kleine Männlein an der Stelle fest, wo sie alle standen, und hier zog ich mit aller Hochachtung, die ich nur mit meiner Person auszudrücken vermag, den Hut und drückte ihm die Hand mit dem gelähmten, verdorrten Finger. Die Lakaien thaten, als schenkten sie mir nicht die geringste Aufmerksamkeit; nur einer von ihnen brach in ein sardonisches Lachen aus.

Als der Sänger nach vielen Verbeugungen in der Dunkelheit verschwunden war, ging ich hinauf in mein Zimmer. Ich wollte alle diese Eindrücke und die thörichte, kindische Wut, die mich so unerwartet erfaßt hatte, ausschlafen. Aber ich fühlte mich zu sehr erregt, um einzuschlafen, und ging wieder auf die Straße hinunter, um mich so lange zu ergehen, bis ich mich beruhigt haben würde; außerdem aber auch, ich will es nur gestehen, in der unklaren Hoffnung, es könnte sich eine Gelegenheit bieten, mit dem Pförtner, den Lakaien und dem Engländer zusammenzustoßen, um ihnen ihre ganze Grausamkeit und hauptsächlich ihre Ungerechtigkeit klar zu machen. Aber außer dem Pförtner, der

mir sofort, als er mich erblickte, den Rücken zuwandte, begegnete ich niemandem, und so ging ich mutterseelenallein die Uferstraße auf und nieder.

Das ist das seltsame Geschick der Poesie! — dachte ich, nachdem ich mich ein wenig beruhigt hatte. — Alle lieben, alle suchen sie, sie allein wird begehrt und gesucht im Leben, und niemand erkennt ihre Macht an, niemand würdigt dieses höchste Gut der Welt, niemand weiß denen Würdigung und Dank, welche es den Menschen vermitteln. Fragt alle Bewohner des Schweizerhofes, welches das höchste Gut auf Erden ist, und alle oder doch neunundneunzig von hundert werden euch mit einem sardonischen Gesichte sagen: Das höchste Gut auf Erden ist das — Geld. „Vielleicht gefällt Ihnen dieser Gedanke nicht, vielleicht paßt er nicht zu Ihren hochfliegenden Ideen — wird er euch sagen — aber was soll man thun, wenn das Menschenleben doch einmal so eingerichtet ist, daß das Geld allein das Glück des Menschen ausmacht? Ich kann meinem Geist nicht wehren, die Welt zu sehen, wie sie ist — wird er hinzufügen —, das heißt, die Wahrheit zu sehen." Armselig ist dein Geist, armselig das Glück, das du begehrst, und ein unglückliches Geschöpf bist du, da du selbst nicht weißt, was dir not thut! .... Warum habt ihr alle euer Vaterland verlassen, eure Familien, eure Beschäftigung, euren Gelderwerb, und euch in dem kleinen schweizerischen Städtchen Luzern zusammengedrängt? Warum seid ihr heute Abend alle auf die Balkons hinausgeeilt und habt mit achtungsvollem Schweigen dem Liede des kleinen Bettlers gelauscht? Und hätte er noch singen wollen, ihr hättet noch länger geschwiegen und gelauscht. Wie, hätte man euch alle für Geld, für Millionen selbst, aus dem Vaterlande jagen und in diesem kleinen Winkelchen Luzern vereinigen können? Hätte man euch für Geld alle auf den Balkons versammeln und euch nur eine halbe Stunde lang zum Schweigen und zur Unbeweglichkeit veranlassen können? — Nein! Was euch so zu handeln veranlaßt, und was ewig mächtiger als andere Triebfedern des Lebens bleiben wird, — ist das Bedürfnis nach Poesie, das ihr nicht anerkennt, aber doch empfindet und ewig empfinden werdet, so lange ein Fünkchen Menschlichkeit in euch wohnt. Das Wort Poesie erscheint euch lächerlich — ihr gebraucht es als eine Art spöttischen Vorwurfs, ihr laßt die Liebe zum Poetischen wohl bei Kindern und thörichten Mädchen zu, um über sie zu lächeln. Ihr braucht das Positive. Diese Kinder aber sehen das Leben mit gesunden Augen an, sie lieben und wissen das, was der Mensch lieben muß, und was Glück verleiht — euch aber hat das Leben so wirr und verderbt gemacht, daß ihr lacht über das, was ihr einzig liebet, und daß ihr einzig sucht, was ihr haßt und was euer Unglück ausmacht. Ihr seid so verderbt, daß ihr die Verpflichtung nicht begreift, die ihr gegen den armen Tiroler habt, der euch einen reinen Genuß geboten hat, während ihr euch doch für verpflichtet haltet, umsonst, ohne Nutzen, ohne Vergnügen euch vor einem Lord zu beugen, ja eure Ruhe und eure Bequemlichkeit zu opfern. Welch eine Thorheit, welch eine unerklärliche Widersinnigkeit! Aber nicht das hat heute Abend auf mich den mächtigsten Eindruck gemacht. Diese Blindheit für das, was Glück gewährt, die Unempfänglichkeit für poetische Genüsse vermag ich fast zu begreifen, oder ich bin so daran gewöhnt, da ich ihnen so oft im Leben begegnet bin. Auch die rohe, unbewußte Grausamkeit der Menge war mir nicht neu; was auch die Verteidiger des gesunden Sinnes des Volkes sagen mögen, die Menge ist eine Vereinigung von vielleicht guten Menschen, die aber nur durch die tierischen, niedrigen Triebe zusammengeführt werden, und bringt nur die Schwäche und Grausamkeit der mensch-

lichen Natur zum Ausdruck. Aber daß ihr, Kinder eines freien, menschlich edlen Volkes — ihr, Christen, ihr . . . nun, einfach Menschen — auf den reinen Genuß, den euch der unglückliche Mensch, der eure Hilfe anruft, bereitet hat, mit Kälte und Hohn antwortet? O nein doch, in eurem Vaterlande gibt es ja Asyle für Bettler. — Es gibt keine Bettler, es darf keine geben, und es darf das Gefühl des Mitleids nicht geben, auf dem die Bettelei beruht. — Aber er hat gearbeitet, er hat euch eine Freude bereitet, er hat euch angefleht, ihm von euerem Ueberflusse für seine Arbeit, die ihr entgegennahmt, das Geringste zu geben — und ihr habt ihn mit kaltem Lächeln angesehen, wie eine Sehenswürdigkeit, und von den hundert glücklichen Reichen hat sich nicht ein einziger Mann, nicht eine einzige Frau gefunden, die ihm das Geringste zugeworfen hätte! Von Scham erdrückt ist er von euch fortgegangen, und die gedankenlose Menge hat lachend nicht euch, sondern ihn verfolgt und beleidigt, weil ihr kaltherzig, grausam und ehrlos waret — weil ihr ihm den Genuß, den er euch bereitet hat, stahlet, dafür hat die Menge ihn beleidigt.

„Am 7. Juli 1857 sang in Luzern vor dem Hotel Schweizerhof, in welchem die reichsten Leute wohnen, ein herumziehender armer Sänger eine halbe Stunde lang seine Lieder zur Guitarre. An die hundert Menschen hörten ihm zu. Der Sänger bat sie Alle dreimal um eine Gabe. Nicht einer gab ihm das Geringste, und die meisten verlachten ihn."

Das ist keine Erfindung, sondern eine positive Thatsache, die jedem, dem es beliebt, von den ständigen Bewohnern des Schweizerhofes bestätigt werden kann, nachdem sie aus den Zeitungen festgestellt haben, wer die Engländer waren, die am 7. Juli im Schweizerhof gewohnt haben.

Das ist ein Ereignis, welches die Geschichtsschreiber unserer Zeit mit unauslöschlicher Flammenschrift in das Buch der Geschichte eintragen sollten. Das Ereignis ist bedeutsamer, ernsthafter und von tieferem Sinn, als die Thatsachen, die wir in Zeitungen und Geschichtsbüchern finden. Daß die Engländer tausend Chinesen getötet haben, bloß weil die Chinesen nichts baar kaufen und ihr Land die klingende Münze verschlingt; daß die Franzosen noch tausend Kabylen getötet haben, bloß weil in Afrika das Getreide gut gedeiht und weil ein ununterbrochener Krieg der Ausbildung des Heeres förderlich ist; daß der türkische Gesandte in Neapel kein Jude sein dürfe, und daß Kaiser Napoleon in Plombières zu Fuß spazieren geht und seinem Volke schwarz auf weiß versichert, daß er nur nach dem Willen des ganzen Volkes den Thron bestiegen: das alles sind leere Worte, die längst Bekanntes verhüllen oder aussprechen; aber das Ereignis, das in Luzern am 7. Juli stattgefunden hat, scheint mir völlig neu, merkwürdig, und steht nicht mit den ewigen schlechten Seiten der Menschennatur im Zusammenhang, sondern mit einer bestimmten Epoche der Entwickelung unserer Gesellschaft. Das ist eine Thatsache, nicht für die Geschichte menschlicher Thaten, sondern für die Geschichte des Fortschritts und der Zivilisation.

Wie kommt es, daß diese unmenschliche Thatsache, die in keinem deutschen, italienischen oder französischen Dörfchen möglich wäre, hier möglich ist, wo die Zivilisation, die Freiheit und die Gleichheit ihren höchsten Grad erreicht haben, wo auf ihren Reisen die zivilisiertesten Menschen der zivilisiertesten Nationen zusammenkommen? Wie kommt es, daß diese hochgebildeten, humanen Menschen,

die im allgemeinen zu jeder ehrenhaften, humanen Sache fähig sind, kein menschliches Mitgefühl für eine persönliche Gutthat besitzen? Wie kommt es, daß diese Leute, die in ihren Palästen, ihren Meetings und Vereinigungen mit dem höchsten Eifer für die Lage der ehelosen Chinesen in Indien sorgen, für die Verbreitung des Christentums und die Bildung von Gesellschaften zur Besserung der gesamten Menschheit — in ihrem Innern nicht die einfache, ursprüngliche Empfindung des Menschen für den Menschen finden? Gibt es etwa eine solche Empfindung nicht, hat der Dünkel, der Ehrgeiz, der Eigennutz ihre Stelle eingenommen, leitet er diese Menschen in ihren Palästen, auf ihren Meetings, in ihren Vereinigungen? Widerspricht etwa die Verbreitung der vernünftigen, selbstsüchtigen Menschheitsvereinigung, die man die Zivilisation nennt, dem Bedürfnis der instinktiven, selbstlosen Vereinigung? Und ist dies etwa jene Gleichheit, für die so viel unschuldiges Blut vergossen, so viele Verbrechen begangen wurden? Können die Völker glücklich sein wie die Kinder bei dem bloßen Klange des Wortes „Gleichheit"?

Gleichheit vor dem Gesetz? . . . . Ja, bewegt sich denn das ganze Leben der Menschen in dem Bereiche des Gesetzes? Nur das tausendste Teilchen unterliegt dem Gesetz, das Uebrige bewegt sich außerhalb desselben, in dem Bereich der Sitte und der gesellschaftlichen Anschauungen. Aber in der Gesellschaft ist der Lakai besser gekleidet als der Sänger und darf ihn ungestraft beleidigen. Ich bin besser gekleidet als der Lakai und beleidige ungestraft den Lakaien. Der Pförtner hält mich für etwas Höheres, den Sänger für etwas Niedrigeres als sich; als er mich mit dem Sänger zusammengehen sah, betrachtete er sich als gleichgestellt und wurde grob. Ich wurde heftig gegen den Pförtner, und der Pförtner stellte sich wieder unter mich. Der Lakai wurde heftig gegen den Sänger und der Sänger stellte sich unter ihn. Ist das ein freier Staat — was man einen wahrhaft freien Staat nennt, in welchem auch nur ein Bürger lebt, den man ins Gefängnis wirft, weil er, ohne jemandem zu schaden, ohne jemandem hinderlich zu sein, das eine ausübt, was er kann, um nicht Hungers zu sterben?

Ein unglückliches, bejammernswertes Geschöpf ist der Mensch, der in dieses ewig wogende, endlose Meer des Guten und Bösen, der Thatsachen, der Vorstellungen und Widersprüche geworfen ist mit seinem Bedürfnis nach endgültigen Lösungen. Jahrhunderte kämpfen und mühen sich die Menschen, um Gut und Nichtgut voneinander zu trennen. Jahrhunderte vergehen, und was auch immer die unbeirrte Vernunft auf die Wagschale des Guten oder Bösen werfen mag, die Schalen werden nicht schwanken, und auf jeder Seite wird soviel Gutes wie Böses sein. Wollte doch der Mensch nur lernen, nicht entscheidend, endgültig zu urteilen und zu denken und keine Antworten zu geben auf Fragen, die ihm nur darum gegeben sind, damit sie ewig Fragen bleiben! Wollte er nur begreifen, daß jeder Gedanke so falsch wie richtig ist: falsch, weil der Mensch einseitig ist, weil er unfähig ist, die ganze Wahrheit zu umfassen, und richtig, weil eine Seite menschlicher Bestrebung in ihm ihren Ausdruck findet. Wir haben uns Rubriken in diesem ewig wogenden, endlos wechselnden Chaos von Gut und Bös geschaffen, wir haben in unserer Vorstellung Linien in diesem Meer gezogen und erwarten, daß auch das Meer sich so teile. Als gäbe es nicht Millionen andere Einteilungen von ganz anderem Gesichtspunkte aus, auf einer anderen Fläche! Gewiß, diese neuen Unterabteilungen entwickeln sich in Jahrhunderten, aber auch der Jahrhunderte sind Millionen vergangen und werden noch Millionen vergehen; die Zivilisation ist das Gute, die Barberei ist das Böse; die Freiheit ist das Gute, die Unfreiheit

ist das Böse. Und dies eingebildete Wissen vernichtet die instinktiven, beglückendsten, ursprünglichen Bedürfnisse nach dem Guten in der menschlichen Natur. Und wer will mir erklären, was Freiheit, was Despotismus ist, — was Zivilisation, was Barbarei? Und wo die Grenzen des einen und des andern liegen? In wessen Seele ist dieses Maß des Guten und Bösen so unerschütterlich fest, daß er alle flüchtigen, wirren Thatsachen mit ihm zu messen vermöchte? Wessen Verstand ist so groß, daß er selbst in der unbeweglichen Vergangenheit alle Thatsachen zu umfassen und abzuwägen vermöchte, und wer hat je einen Zustand gesehen, wo Gutes und Böses nicht bei einander ruhten? Und woher weiß ich, daß ich nicht bloß darum mehr von dem einen, als von dem anderen sehe, weil ich nicht auf dem rechten Platze stehe? Und wer ist imstande, sich im Geiste auch nur einen Augenblick so ganz vom Leben zu lösen, um es unabhängig von oben herab zu betrachten? . . . . . Einen, nur einen unfehlbaren Führer haben wir, den Weltengeist, der uns alle insgesamt und jeden einzelnen durchdringt und in jeden das Streben nach dem gelegt hat, was gut ist — denselben Geist, der im Baume wirkt, auf daß er der Sonne entgegenwachse, der in der Blume wirkt, auf daß sie Samen ausstreue zum Herbst, und der in uns wirkt, uns unbewußt, daß wir zu einander streben.

Und diese eine unfehlbare, beglückende Stimme übertönt die lärmende, hastige Entwicklung der Zivilisation. Wer ist mehr Mensch und wer mehr Barbar: jener Lord, der bei dem Anblick des fadenscheinigen Rockes des Sängers wütend vom Tische fortrannte, ihm nicht den millionsten Teil seines Vermögens gab, und jetzt gesättigt in seinem hellen, ruhigen Zimmer sitzt und ruhig über die Angelegenheiten Chinas spricht und die Mordthaten, die dort begangen werden, berechtigt findet — oder der kleine Sänger, der mit der Gefahr seiner Freiheit, mit einem Frank in der Tasche zwanzig Jahre, ohne jemandem Schaden zu thun, Berg und Thal durchwandert und die Menschen mit seinem Gesange erfreut, den man heute gekränkt, ja nahezu geschlagen hat, und der müde, hungrig und beschämt ein dürftiges Nachtlager auf faulem Stroh aufsucht?

In diesem Augenblick vernahm ich von der Stadt her durch die Totenstille der Nacht aus weiter, weiter Ferne die Guitarre des kleinen Mannes und seine Stimme.

Nein, sprach es in mir unwillkürlich, du hast nicht das Recht, ihn zu beklagen und dem Lord wegen seines Wohlstandes böse zu sein. Wer hat das innere Glück abgewogen, das in der Seele eines jeden von diesen Menschen liegt? Er sitzt jetzt irgendwo auf einer schmutzigen Schwelle, schaut empor nach dem glänzenden, vom Mond bestrahlten Himmel und singt freudig in die stille, duftige Nacht hinaus; in seiner Seele ist kein Vorwurf, kein Zorn, keine Reue. Und wer weiß, was jetzt in der Seele aller dieser Menschen vorgeht, die hinter diesen reichen, hohen Mauern sitzen? Wer weiß, ob sie alle zusammen so viel sorglose, sanfte Lebensfreude, so viel innere Harmonie haben, als in der Seele dieses kleinen Mannes lebt. Unendlich ist die Güte und die Weisheit dessen, der allen diesen Widersprüchen zu sein gestattet und befohlen hat. Dir nur, du nichtiger Wurm, der du verwegen, freventlich versuchst, seine Gesetze, seine Pläne zu durchdringen, — nur dir erscheinen sie widerspruchsvoll. Er schaut mild aus seiner lichten, unermeßlichen Höhe hernieder und freut sich der unendlichen Harmonie, in der ihr alle euch voller Widersprüche in alle Ewigkeit bewegt. In deinem Stolz wähntest du dich von dem Gesetze der Allgemeinheit losreißen zu können. Nein, auch du mit deinem kleinlichen, niedrigen Zorn gegen die Lakaien — auch du entsprachst dem Harmoniebedürfnis des Ewigen und Unendlichen.

Kunstwart

Rundschau.

Literatur.

* Nun ist auch Hermann Allmers dahingegangen, einundachtzig Jahre alt, und um einen der liebenswürdigsten unter den Alten sind wir wiederum ärmer. Freilich, eben seine Liebenswürdigkeit, vor allem seine Freundwilligkeit haben wohl viel dazu beigetragen, daß er schließlich ein Vielgenannter ward. Sein wirkliches Wesen entsprach nicht ganz dem Bilde, das unter den Zeitgenossen von ihm lebt; er war geistig nicht der knorrige Friesenrecke, als den man ihn sich nach Bildern und Büsten vorstellen mochte, noch wurzelt er geistig so fest in der Marsch hinter dem Damme von Rechtenfleth, wie er's mit den Mauern seines Hauses that. Am längsten leben wird doch wohl sein „Marschenbuch," das Früheste, das er, immerhin schon ein Dreißiger, schrieb, Heimat aus genauester Vertrautheit in Liebe geschildert. Später that der Wind vom Süden her seiner nordischen Ernte nicht gut. Denn Allmers war im Grunde eine weiche, anpassungsbereite und vielleicht zu begeisterungsfähige Natur. Wer sich den Idealen seiner Zeit so willig hingab, wie sollte der mit dem Trotz der Urkraft das Eigene in sich entwickeln? Wer so weit dem Akademikertum der Zeit entgegenkam, welches das Kennzeichnende hinter das Schöne stellte, wie hätte der das Deutsche in seiner Kunst recht aus der Tiefe herausarbeiten können? Von seinen Dichtungen ist keine eigentlich stark. Aber alle sind erfreulich, weil sie alle aufrichtige Zeugnisse einer feinen, gutherzigen, treuen Persönlichkeit sind. Wäre Allmers Jugend in unsere Zeit der Heimatkunst-Begeisterung gefallen, wie anders hätte er sich entwickeln können!

* „Freunde und Gefährten." Meisterdichtungen auf einzelnen Blättern. Herausgegeben von John Henry Mackay. Einzelne Blätter je 5 Pfg., 25 Blätter 1 Mk., 100 in Mappe 3 M., 100 in 10 Mappen 20 Mk. Berlin, Schuster & Löffler.

Für die „literarische Erziehung," die wir neben der künstlerischen so dringend brauchen, bietet diese Sammlung nur mittelbar eine Förderung. Hierfür kommt es ja nicht darauf an, multa zu bieten, sondern multum, nicht einen großen Haufen, in dem der Ungeübte ratlos umher irren muß, sondern eine kleine aber so sorgfältige Auswahl, daß der aufnehmende Geist sich in jedes Stück mit der Gewißheit eingraben darf: hier findest du einen Schatz. Und wenn Mackay viel zu vieles bringt, so bringt er doch nicht einmal alles Gute. Er hat eine ganze Anzahl von Versen aufgenommen, an denen denn doch recht wenig liegt, aber trotzdem und trotz der zehn Mappen Umfang eine Menge von echten Gedichten übersehen, die nicht fehlen dürften. Wer auf Bildung des ästhetischen Verständnisses hinzielt, wird schon den Grundsatz Mackays sehr überraschend finden, daß der „dichterische Wert durch die lange Gunst weiterer Volkskreise über den eigenen hinaus" ersetzt werden, daß man also bei allgemein beliebten Gedichten ein Auge zudrücken und sie dann auch aufnehmen könne, wenn sie eigentlich nichts taugen. Aber selbst diese Nachgiebigkeit an das Beliebte erklärt die schlechte Auswahl noch nicht. Meine Jugendgedichte z. B. kennt in weiteren Kreisen kein Mensch, und doch bringt Mackay von ihnen zwei sehr mäßige in derselben Mappe, die von Mörike — von Mörike! — ein einziges bringt, ein einziges in dieser Mappe „Natur," die Mörikes wundervolle Naturdichtung geradezu hätte beherrschen müssen. Das ist doch das mindeste, was wir verlangen dürften, daß eine Sammlung von tausend Gedichten wenigstens die

Edelsteine einigermaßen vollzählig zeigt!

Wenn aber die „Freunde und Gefährten“ für unsre „literarische Erziehung“ wenig brauchbar sind, so können sie anderswie doch nützlich sein. Es ist sicherlich eine angenehme Sache, daß man nun manche Lieblingsgedichte, die man haben mag, aber in seinen Büchern nicht findet, einzeln für 5 Pf. das Stück kaufen kann. Für solche Zwecke empfehlen wir dem Publikum, sich Verzeichnisse kommen zu lassen, und bitten den Herausgeber, die Sammlung durch Heranziehung alles erhältlichen Guten so umfangreich wie möglich zu machen. A.

Theater.

* Berliner Bühnen.

Von Max Dreyers Einaktern, die man im Deutschen Theater gab, weist lediglich „Ecclesia triumphans“ künstlerische Ansätze auf, und auch sie wirken nur als ungenügende Anweisungen auf eine Entwicklung, die leider ausbleibt. Ein Achtzigjähriger ist den letzten Gebresten des Alters freiwillig ausgewichen. Seine Tochter begreift, sein Schwiegersohn, ein kalt strebender Arzt, findet den Selbstmord rücksichtslos, weil ihm durch die kirchlichen auch soziale Konflikte erwachsen. Er selber hat die zum ehrlichen Begräbnis notwendige Trübung des Bewußtseins bei der Untersuchung des Toten nicht feststellen können, als aber der Senator allerhand klingende Vorteile durchblicken läßt, wenn er's könnte, da kann er's denn doch. Nun setzt der Konflikt mit seiner Frau wohl ein, aber das Schauspiel bricht damit ab. Berühren schon hier die Charaktere als übertrieben und einseitig kontrastiert, so erscheinen sie in der Kindergeschichte „Puß“ ganz und gar als Schablonen zur belehrsamen Erläuterung der modernen Erziehungsfrage vom Klapperstorch. Ebenso wenig ist in der Komödie „Volksaufklärung“ eine künstlerische Absicht zu spüren. In diesen Unterredungen eines verschieden gearteten geheimrätlichen Paares mit dem Portier über dessen anhaltenden Kindersegen vermag ich nicht mehr zu sehen, als eine Ulkerei, die selbst für „Herrenabende“ etwas dürftig wäre.

„Die Kollegin,“ ein Schauspiel von Hermann Katsch, wurde im Lessingtheater mit Agnes Sorma aufgeführt. Ueber diese Birchpfeifferei im neueren Ton ist leider kritisch nichts weiter zu sagen. Höchstens wäre bei dieser Gelegenheit festzustellen, daß auch nicht ein einziges von all den neuen Werken, die wir nach Wahl der begabten Schauspielerin vorgesetzt bekamen, irgendwelche tiefere Bedeutung hat; sie waren im Gegenteil ganz ausgesucht schlecht. Wenn das Lessingtheater in dieser hilflosen Richtung nach unten verbleibt, wird es fürderhin literarisch noch seltener ernst zu nehmen sein als bisher, und das konnte doch eigentlich schon selten genug geschehen.

Das Coquelin-Gastspiel im Königl. Schauspielhause bot unerwartet Interessantes, wenn auch nicht eben Neues. Ich sah Coquelin als Cyrano in dem bekannten Stücke von Rostand, inmitten der Pariser Originaltruppe des Stückes. Wenn französisches Wesen an einem neueren Bühnenwerke vorteilhaft und lehrreich zum Ausdruck gebracht werden kann, so kann das hier geschehen. Das Stück ist ja eigentlich nicht dramatisch nach unseren Begriffen, sondern von vornherein mehr als eine Charakterschilderung in dramatischer Form angelegt. Es mutet auch auf diesem verbreiterten Grunde recht unwahrscheinlich an in der Durchführung des einen Gedankens, daß der Schatten einer langen Nase den strahlenden Kern eines in jeder Hinsicht ausgezeichneten Menschen zeitlebens soll umdunkeln können. Gewiß kann auch eine solche Nase zum Schicksal werden, Shakesperes Richard III. zeigt

uns, in welche Tiefen neben anderen Ursachen das Bewußtsein körperlicher Mißgestalt hinabtreiben kann. Der französische Dichter führt uns über solche Tiefen scherzend hinüber einem Helden zu, den er in aufrichtiger Zuneigung mit allen schönen Attributen ausstattet, wie sie ein Dichter nur zu vergeben hat. Er bringt es dabei auch über die nur „dankbaren" Szenen hinaus zu solchen, die nach Seite der Ironie und des Witzes oft ganz vortrefflich sind. Die Romantik freilich bleibt äußerlich.

Es ist also nur Ein Charakter im Stück, der einige Entwicklung hat. Diese äußerst dankbare Rolle spielte Coquelin mit hoher Geschicklichkeit. Wir haben in Deutschland meines Wissens keinen Darsteller, der in dem Maße Schauspieler wäre wie Coquelin. Alles an diesem unansehnlichen Manne ist Spiel, ist liebenswürdig naives Behagen am Spiel. Sein Ausdrucksvermögen umgreift einen sehr großen Kreis, und bei aller reifen und leichten Kunstfertigkeit wahrt er mit feinem Geschmack jene mäßige Linie, wie sie Hamlet vom Schauspieler verlangt, und von der Hebbel einmal sagt, sie könne nur um tausend Meilen überschritten werden. Bei Coquelin lernt man mit Vergnügen in klassischer Vollendung den „esprit" kennen. Die Sprache ist ihm weiches Wachs, jeder Ton fast wird nüanciert, er wird zur Nüance und „sitzt", aber dennoch nicht so, daß man dergleichen als Mätzchen beanstanden möchte. Keine Bewegung stört, jede Geste ist wenn auch nicht eben reich an Seele, so doch stets von bestimmtester, freiester und befreiender Klarheit.

Er ist ein vollendeter Typus des intelligenten Schauspielers, wie bei uns etwa Kainz, nur daß dessen Begabung weniger mannigfaltig nach der ernsten Seite hin gravitiert, wie diejenige Coquelins außerordentlich reich nach der heiteren. Tragische Töne sind diesem versagt, er bringt es nur bis zu traurigem Sarkasmus. Die Phantasieen des sterbenden Cyrano glaubhaft zu machen, reichte seine Kunst nicht aus, und überall sonst, wo der Ernst einsetzte, blieb für mein Empfinden, oft kaum merkbar, jenseits des Spiels ein ungehobener Rest.

Das macht, er ist nur ein Schauspieler, kein Darsteller. Wurde das an Cyrano nur zum Geringsten offenbar, weil ihm dieser Charakter fast wie angegossen paßte und eben auch aufs „Spiel" eingestellt ist, so leuchtet der Unterschied sofort ein, wenn man sich Coquelin in moderne Charaktere von feinerer psychologischer Mischung hineindenkt. Für sie fehlt ihm die Tradition und damit die Sicherheit. Sein Stil ist der vollendete Ausdruck eines Zeitempfindens, das für uns überwunden ist. Coquelin und Ibsen — von allen Andern zu schweigen — das sind geschiedene Welten, und ich glaube nicht, daß sie einander je lebendig berühren werden.

Seine Truppe erfreute durch die Sicherheit und Anmut, mit der alles ineinandergriff. Die Sprachbehandlung verriet eine natürliche Freude am rhythmischen Klang, aber auch eine große und bescheidene Achtung vor dem Geist und Gesetz der Sprache. Es versteht sich, daß auch hier die Rücksicht auf das Spielen, nicht die auf das Darstellen den Stil bestimmte, und das so stark und einheitlich bis ins Einzelne hinein: im Tempo, in typischen Linien der Geste u. s. w., daß der Zusammenklang jene auf der Bühne so schwierige und seltene Harmonie ergab, die wir Stil nennen. Unser Stil ist das freilich nicht, ihn nachzuahmen wäre verkehrt, sein Grundgesetz der Gliederung und Einordnung zu befolgen dagegen heilsam genug.

Eugen Kalkschmidt.

Musik.

• Neue Opern.

Den fünf neuen Opern, die uns die zweite Hälfte der Spielzeit in Berlin bisher gebracht hat, ist eins gemeinsam: ihre Schwäche liegt hauptsächlich im Textbuch. Die Texte sind so undramatisch im Aufbau, so unzulänglich in der psychologischen Begründung und so unmusikalisch, daß es einem ganz unbegreiflich ist, wie nach Wagner Komponisten, von denen sich einige sogar zu ihm bekennen, sich so völlig vergreifen konnten. Vielfach ist man deshalb schnell bei der Hand gewesen, den betreffenden Musikern nicht nur dramatisches Gefühl, sondern sogar künstlerischen Geschmack abzusprechen. Daß das ein Unrecht ist, zeigt schon ein Blick auf die Geschichte. Mozart hat nach dem hochdramatischen „Don Juan" die bloß dekorative „Zauberflöte," Weber nach dem „Freischütz" die „ennuyante" „Euryanthe" komponiert. Bei Verdi, dessen Musik vielleicht die dramatischste ist, die je geschrieben worden, ist das Trio „Rigoletto," „Troubadour" und „Traviata" von dem unmöglichen „Stiffelio" und seiner nicht besseren Umarbeitung „Aroldo" eingerahmt. Selbst Meyerbeer, der sich doch wenigstens auf den Effekt verstand, hat sich völlig vergriffen. Mascagni hat nach der „Cavalleria" nur ungünstige Texte vertont. Man wird doch nun nicht alle diese Musiker als undramatisch oder gar geschmacksarm bezeichnen wollen? Der Grund dieser betrübenden Thatsache ist vielmehr tiefer im Wesen des Schaffens des musikdramatischen Künstlers zu suchen. Eine Erscheinung, wie Richard Wagner, der zunächst durchaus als Dichter konzipierte, aber vermöge seiner musikalischen Natur eben nur musikdramatische Stoffe wählte, Stoffe, deren „Romantik" nur durch die Musik zur künstlerischen Wahrheit wurde — die Erscheinung Wagners steht ganz vereinzelt da. Bei allen Komponisten, die sich seither ihre Texte selber gedichtet haben, finden wir dasselbe Unglück, wie bei getrennter Arbeit. Auch Siegfried Wagner, dessen „Bärenhäuter" ich für einen sehr guten Operntext halte, ward durch die musikalische Grundstimmung zur Versspielerei und Weitschweifigkeit verlockt.

Die meisten Opernkomponisten sind aber natürlich vorzugsweise Musiker. Und was den Musiker zur Vertonung eines Textbuches reizt, wird fast nie dessen dichterisch-dramatische Gesamthaltung sein, sondern einzelne wesentlich musikalische Situationen oder Charaktere. Diese können sich aber auch in recht undramatischen, ja nach dem Texte geradezu geschmacklosen Büchern finden. Am nächsten liegt diese Gefahr, wenn die Anregung zur Operndichtung vom Komponisten ausgeht, wie das z. B. deutlich bei Eugen d'Alberts „Improvisator" erkennbar ist. Die Gestalt eines durch seine Improvisationen alle Herzen bezaubernden Musikers mußte auf ein Musikergemüt um so eher einwirken, wenn es gelang, ihn in eine Handlung zu stellen, wo er obendrein für wichtige äußere Ereignisse bedeutungsvoll werden konnte. Die Gelegenheit dazu bot in ausgiebigem Maße Viktor Hugos Drama „Angelo, der Tyrann von Padua," wo der Italien Liebende zudem noch Gelegenheit hatte, südliche Lebendigkeit und italienische Festesfreude hineinspielen zu lassen. Wichtige Züge der musikalischen Konzeption sind damit fertig, bevor auch nur eine Zeile des endgültigen Textes dasteht. Dem Musiker dann noch scharfe Kritik zutrauen, wenn er endlich die Gelegenheit findet, das innen Wogende zu gestalten, — das aber ist ein Verlangen, das offenbar nur sehr wenige befriedigen können. So erscheint es wie ein Glückszufall, wenn einer ein gutes Textbuch bekommt.

d'Albert hat dieses Glück leider

nicht gehabt. Gustav Kastropp hat vielmehr eine Arbeit geliefert, die sogar unter den Opernbüchern eine sehr tiefe Stellung einnimmt. Ein im schlimmsten Sinn romanhaftes Gemisch aller Bestandteile der Schauerdramatik, ohne alle psychologische Begründung der Vorgänge, dabei auch ohne günstige Gelegenheit für den Musiker, sich auszusprechen. Und trotz alledem ein starker Erfolg, der durchaus nicht auf die Rechnung des beliebten Klaviervirtuosen zu setzen ist, sondern aus dem Gefühl herauskam, daß hier eine eigenartige und bedeutsame musikalische Kraft nur durch die Entgegenwirkung des Textdichters gehemmt worden sei. Vielleicht liegt es an dem Einschuß französischen Blutes, das d'Albert in seinen Adern hat, jedenfalls weist seine große Begabung so ausdrücklich auf die Spieloper hin, wie wir das in Deutschland noch nicht gehabt haben. Das ging schon aus einigen Stellen des dickflüssigen „Rubin" hervor, in der leichten Plauderoper „die Abreise" wurde es dann allen offenbar. d'Alberts Humor hat viel vom prickelnden Esprit Aubers; daß er als Moderner dem Orchester ganz anders gegenübersteht, als der ältere Franzose, ist klar. Hier mag man an Verdis „Falstaff" erinnern. Aber was bei Verdi Ironie ist, wird bei d'Albert zur Parodie. Das ist etwas Aehnliches, aber nicht dasselbe. Die parodistische Kraft ist das hervorstechendste an dieser Oper. Gleich die Eingangsszene, in der von den drei sie spielenden Frauen die eine das sentimentale Lied des Improvisators mit hingebender Verzückung singt, während die zweite es derb karikiert, und die dritte persönlich unbeteiligte, es ihrer Natur gemäß ins Heroische hinaufhebt, ist ein Glanzstück solch' parodistischer Kunst, dem wir Ebenbürtiges kaum an die Seite zu stellen haben. Und dieser Zug kehrt in der ganzen Oper wieder. Bei der hiesigen Aufführung hat man das nicht genug betont, ja im Schlußakt die betreffenden Stellen gestrichen und damit des einzigen Mittels sich beraubt, das diesem schwächsten Teil der Oper das Meyerbeerhafte benehmen konnte.

Aber d'Albert hat glücklicherweise mehr zu geben. Welch' starke Leidenschaft in dem kleinen Manne brennt, wissen wir aus seinem „Kain." Gewiß, diese Leidenschaft steckt mehr im Blute, als in der Seele; sie ist mehr nach außen loderndes Temperament, als innerliche Glut. Aber sie würde es doch vermögen, wie auch dieses Werk an vielen Stellen zeigt, die ausgelassenste Lustigkeit mit warmer Empfindung und starker Leidenschaftlichkeit der Handlung zu vereinigen. d'Alberts Erfindungsgabe endlich reicht sicherlich aus, zumal er immer mehr den Mut der Einfachheit findet. Und so halte ich denn, trotzdem auch dieses Werk nur Versprechen geblieben ist, d'Albert gerade in der Oper zu Hohem für berufen. Nicht daß er, wie Wagner, dem Empfinden der tiefsten Volksseele die musikdramatische Gestaltung zu geben vermöchte, wohl aber in dem Sinne, daß er stilbildend unserer Musikdramatik neue und fruchtbare Wege weisen könnte.

Auch Wilhelm Kienzl kann man etwas Aehnliches nachsagen, wenn schon in bedeutend abgeschwächtem Maße. Daß er das Zeug dazu hätte, uns jene Art Volksopern zu geben, die etwa dem landläufigen Begriff Volksstück entspricht, beweisen wieder die Volksszenen im „Heilmar," dessen neue Bearbeitung die königliche Oper aufführte. Leider kommt auch jetzt das Buch nicht aus jener unglücklichen Mischung von Symbolismus, Märchenhaftigkeit und Kleinmalerei heraus, die bereits die erste Fassung zu Fall brachte. Abgesehen von der dilettantischen Szenenführung, erscheint da als Hauptfehler, daß nirgends gesagt ist, welche Macht es ist, die Heilmar die übernatürliche Kraft verleiht. Man

erkennt deutlich die Grundzüge einer Teufelssage, wenn man nicht auf unser Märchen vom „Gevatter Tod" zurückgreifen will. Der Teufel verleiht dem Forschenden die Kraft, zu heilen und stellt dafür, wie immer, seine Bedingungen. Als diese gebrochen werden, erfüllt sich der Fluch. Durch das Opfer des mitschuldigen Weibes wird dann doch der Himmel erweicht und wandelt der Fluch sich wieder in Segen. Kienzl hat diese klare Grundlage völlig verwischt, so daß jetzt das Ganze nicht nur unklar, sondern sogar an einzelnen Stellen gemütsroh wirkt. Der Musik fehlt in noch höherem Maße die Originalität, als im „Evangelimann." Da dieser das spätere Werk ist, ist also eine günstige Entwicklung festzustellen. Gewiß, die Vorzüge sinnlicher Melodieschönheit und einer gewissen derben Charakterisierungskraft würden in Verbindung mit der Gabe, volkstümlich zu schreiben, Kienzl auf beschränktem Gebiete wertvolle Früchte verheißen. Könnte er sich nur dazu entschließen, dort die Ernte zu suchen, wo sein Feld liegt!

Alfred Sormanns „Sibylle von Tivoli" ist schon glücklich begraben. Sieben Jahre hat es gedauert, bis die Oper das in schwacher Stunde angenommene Werk herausbrachte, nach der ersten Viertelstunde wußte man, daß das Scheinleben nur für den einen Abend ausreichen würde. So war es nur ein lehrreiches Beispiel dafür, welche Verwirrung der blutvolle, aber auch vollblütige Verismo Mascagnis in Kopf und Herzen eines braven deutschen Liedersängers anzurichten vermochte.

Friedrich Smetanas „Kuß" hat hier durch die Musik entzückt und erquickt. Gerade in der Beschränkung auf die kleinen Formen, während Smetana doch, wie seine symphonischen Dichtungen beweisen, die großen vollauf beherrscht, zeigt sich der Meister einer musikalischen Heimatkunst, der wir seit dem, künstlerisch allerdings tiefer stehenden Lortzing nichts an die Seite zu stellen haben. Dagegen gehört Wilhelm Blodeks „Im Brunnen," diese Verbindung textlicher Harmlosigkeit mit Franz Abtischer Liedertafelei, höchstens auf eine Vereinsbühne. Karl Storck.

* Kuhnau oder Czernohorsky? In einer der letzten Notenbeilagen brachten wir eine Fuge von B. Czernohorsky, die ihr Herausgeber, Herr O. Schmid in Dresden, als unveröffentlicht bezeichnete. Nun macht man uns darauf aufmerksam, daß dasselbe Tonstück mit geringen Abweichungen z. B. in Ritters Orgelschule als eine Komposition Kuhnaus stehe. In jener Zeit wurden Musikalien zumeist durch Abschriften verbreitet, und so kann es der Zufall wohl bringen, daß wir ein Werk in der Handschrift eines Meisters besitzen und das doch nicht von ihm geschaffen, sondern nur kopiert ist. Die Entscheidung fällt, wenn diese Meister Zeitgenossen und keine besonders stark ausgeprägten Individualitäten sind wie im vorliegenden Falle, schwierig, wenn nicht unmöglich. Wir begnügen uns deshalb, von dem Zufall, daß das fragliche Stück unter zwei verschiedenen Komponistennamen überliefert ist, unsere Leser in Kenntnis zu setzen, und überlassen die Austragung des Streites um die wirkliche Urheberschaft den Kuhnau- und Czernohorskyforschern. „Sie mögen sich die Köpfe spalten."

* In meiner Antwort auf E. Urbans Schrift habe ich die Eskamotierung des wichtigen vorletzten Wortes „Ich bin kein solcher Musiker" gerügt. Möglicherweise hat Herr Urban indeß nicht diesen mündlichen Ausspruch gemeint, sondern eine Stelle in den „Gesammelten Schriften" (Bd. 10 S. 292), und dann wäre das Zitat dem Wortlaut nach allerdings richtig. Indessen stände seine Sache darum keineswegs besser. Er stellt die beiden Sätze „Gott-

lob ich bin noch Musiker“ von 1842 und „Ich bin kein Musiker“ von 1882 einander gegenüber und verschweigt, daß das Wort „Musiker“ da in ganz verschiedenem Sinne gebraucht wird. Den Ausruf von 1842 that Wagner, als er nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Schaffens wieder ein Klavier ins Haus bekam und seinen „Holländer“ zu komponieren begann. 1882 sprach er in einem offenen Briefe an Fr. Schön davon, daß man seine musikalischen Reformvorschläge noch keiner Beachtung gewürdigt habe und fuhr dann mit bitterster Ironie fort: „Und wahrlich, man hatte Recht. Ich bin kein Musiker, und empfinde dies sofort, wenn man mir eine berühmte Komposition dieses oder jenes unserer jetzt gefeierten Meister der Musik vorführt, und ich eben die Musik darin gar nicht gewahr werden kann.“ Was gehört dazu, diese Worte, im Gegensatz zu jenem Ausruf, als eine Selbstverleugnung des Musikers Wagner hinzustellen? R. B.

Bildende und angewandte Kunst.

* Zu Fedor Flinzers siebzigstem Geburtstage.

Wird der „Reformator des deutschen Zeichenunterrichts“ in den nächsten Tagen viel gefeiert werden, so ist es doch fraglich, ob man ihn nach einiger Zeit nicht noch allgemeiner feiern würde. Denn was für die Künstler gilt, daß kein Geschlecht sie minder gerecht beurteilt, als das unmittelbar ihnen folgende, gilt für die Theoretiker auch, und gegen den Theoretiker Flinzer wenden sich nun wieder manche der Allerneuesten. Unsrer Ueberzeugung nach nur infolge einer weit verbreiteten Unklarheit: man hält bei der Beurteilung des Zeichenunterrichts zu wenig die Schulung des bewußten Auffassens und die Uebung der Phantasie auseinander.

Als Flinzer vor mehr als einem Vierteljahrhundert theoretisch und praktisch einzugreifen begann, lag freilich beides bös im Argen. Wer sich nur diese Thatsachen vergegenwärtigt, muß Flinzer mit höchstem Danke lohnen: er war der erste bei uns, der systematisch die Vorlagenhefte verbannte und nur nach der Natur zeichnen ließ, nach der Wahrnehmung sowohl wie nach der Erinnerung. Aber er lehrte auch den Zeichenunterricht überhaupt unter ganz neuen Gesichtspunkten zu begreifen. Wir verdanken's Flinzer, wenn wir ihn jetzt nicht mehr als eine Handfertigkeits-Uebung, sondern als eine Schulung im Erkennen verstehen. Das Sehen mit Bewußtheit zu vollziehen, die Dinge in ihrer Linien- und Lichterscheinung richtig zu sehen, weil man die Bedingungen ihrer Sichtbarkeit mit erfaßt und begreift, das hat uns vor Allen Flinzer gelehrt. Gewiß, so ward das Zeichnen unter ihm zunächst eine wissenschaftliche Arbeit, und daraus gingen die meisten der Mißverständnisse solcher Männer hervor, die künstlerische Erziehung erstrebten. Aber wer auch vom phantasiereichen Künstler zunächst einmal Geklärtheit seines Materials verlangt (und dazu gehören seine Wahrnehmungen als Augenbilder denn doch wohl), wird auch von seinem Standpunkte aus Flinzers Arbeit zu würdigen wissen. Selbst für den eigentlichen „Phantasiekünstler“ festigt sie die wichtigste Grundlage seiner Bauten. Daß im Uebrigen eine Erziehung der Phantasie neben Flinzers Wege noch auf anderem zu suchen sei, ist auch von ihm nicht bestritten worden, obwohl in dieser Beziehung heutzutage mit sehr viel mehr Begeisterung als psychologischer Erkenntnis experimentiert wird.

Vor einseitiger Nüchternheit bewahrte den Lehrer Flinzer der Umstand, daß er selber ein Künstler und daß er ein Künstler gerade für die

Jugend war. Eine Menge seiner Bilderbuch-Blätter sind Jahrzehnte lang, als Speckter tot war und Richter langsam erblindete, künstlerisch schlechthin das Beste gewesen, was wir von solchen Dingen hatten, und manche sind in ihrer Art auch heut noch in Deutschland nicht übertroffen, nicht einmal erreicht worden. Trotzdem blicken wir auf Flinzers Schaffen in dieser Richtung nicht nur mit Freude, denn er hatte mehr noch in sich, Tieferes noch in sich, als er meist geben konnte. Seine stärkste künstlerische Begabung trat in der Wiedergabe von Tieren zu Tage, und hier hat ihn, so scheint es uns, der Wunsch der Textdichter und des Publikums zu einseitig in eine bestimmte Richtung gelenkt. Das Kostümieren von Tieren als Menschen ist sicherlich besonders zu satirischen Zwecken sehr brauchbar, und Folgen wie Flinzers Ball-Schilderungen mit Tieren in Menschenkleidern gehören in dieser Beziehung zu unserm Besten. Vergessen wir's aber nicht: jede Maskierung lenkt vom Eigentlichen ab, das verkleidete Tier gibt immer mehr Menschen- als Tierkomik, Flinzer aber ist einer der ganz wenigen, die uns auch in der Seele des Tiers als des Tieres lesen lassen können. Deshalb sind uns diejenigen Blätter, in denen er uns die „Brüder in Wald und Feld" ganz als das was sie sind mit herzlichster Liebe kennen lehrt, so wert, daß wir's immer wieder bedauern, von ihnen nicht noch mehr zu besitzen. Es ist wahr, wir reden mit dieser Auffassung den meisten gerade der wärmsten Verehrer des Künstlers Flinzer entgegen. Jedenfalls aber bedeutet unser Bedauern nicht eine Bemängelung, sondern eine höhere Anerkennung seiner künstlerischen Begabung.

Wir vom Kunstwart danken Flinzer mit herzlicher Wärme zum heutigen Tag. Sind sich nicht alle dessen bewußt, was sie ihm schulden, so liegt das guten Teils vielleicht daran, daß er ein wenig zu früh geboren ward. Man sah ihn außerhalb des Kreises stehn, zu dem er eigentlich gehörte, seine Sprache war nicht ganz der unsern gleich, und auch seine Gedanken verbanden sich da und dort mit andern. Gewinnen wir nur erst einen größeren Abstand, einen Ueberblick über Alles, was hier auf dem Felde steht, so wird keiner mehr Flinzer anders sehn, denn als einen der ersten und ernstesten Anbahner der großen Bewegung unserer Zeit um eine Vertiefung der künstlerischen Kultur.

Vermischtes.

* Düsseldorfer Ideale.

Aus Düsseldorf wird von Reden berichtet, die den Spott im allerreichlichsten Maße herausfordern, aber er ist bitter. Man feierte die Einweihung des neuen Kunstausstellungsgebäudes. Wenn's recht und gut ist, die Künstler an praktische Lebensführung zu erinnern, so ist ihnen doch noch niemals mit solcher Unverfrorenheit das Banausentum gepredigt worden, als mit der Festrede, die dabei der Vorsitzende der deutschnationalen Kunstausstellung, Professor Fritz Roeber, hielt. Mit dem großen Kriege, selbstverständlich, begann's. Wie wirkte der? „Ein unerschöpflich scheinender Goldstrom ergoß sich in das Land, und nach der schweren, entbehrungsreichen Zeit forderte die Lebensfreude ihre Rechte. Das Bedürfnis nach Luxus und Prachtentfaltung erfaßte die weitesten Kreise. Alle Künste wurden herangezogen, das Behagen zu vermehren, den Genuß zu verfeinern. Die Düsseldorfer Kunst erlebte ihr goldenes Zeitalter. Die Nachfrage nach Kunstwerken überwog bei Weitem das Angebot. Amerika, das die Gemälde der hiesigen Schule bevorzugte, unterhielt in Düsseldorf ständige Agenten." Welch eine Kunstblüte also! Aber ach, sie hielt nicht

an, denn die Zeitverhältnisse änderten sich, und die Künstler, Idealisten wie sie waren, verstanden nicht genug, die „peinliche Ausnutzung jeder geschäftlichen Konjunktur," während doch schon im Altertum ein Aëtion mit seiner Alexanderhochzeit „zwei Fliegen mit einer Klappe schlug," nämlich Kunst und Geschäft zugleich machte. Da werde die neue Einrichtung helfen! „Wieder reicht die Industrie der heimischen Kunst die starke Hand, die engen Schranken, in der sie gefesselt war, reißt sie nieder, um sie ans Licht, an die Freiheit zu führen." So möge sie denn werden „eine Weihestätte edelster Kunst!" ...

Auf diese Rede von der Licht und Freiheit in die Kunst tragenden Industrie folgten nun weitere eines Kommerzienrats, des Oberbürgermeisters und des Erzbischofs, dann aber erhob sich der Herr Minister von Rheinbaben. Ja, sagte er, der Geist der hier lebt: „es ist der alte Geist, der Geist des wahren Idealismus," sagte er. Möge die Düsseldorfer Kunst so bleiben! Möge sie sich nicht von den Götzen des Tages blenden lassen! Geloben wir das! „Die Bestrebungen auf künstlerischem Gebiete, wie sie hier in Düsseldorf verfolgt werden, liegen genau auf der Linie, wie Seine Majestät der Kaiser die Kunst sich entwickeln zu sehen wünscht. Seine Majestät hat auf die wahren Ideale hingewiesen und vor den falschen Idealen in der Kunst gewarnt. Wenn wir geloben, auf diesem Wege zu bleiben und Alles zu pflegen in der Kunst, was wahr und echt ist, dann sind wir, dann sind die Künstler Düsseldorfs die treuen Diener unseres kaiserlichen Herrn."

Wie wir hören, wird nun auch die Düsseldorfer Kunstakademie ihren Lehrplan nach großen Gesichtspunkten umgestalten. Erste Abteilung: Technisches. „Einfache und besonders doppelte Buchführung," „Wie erfahre ich den Geschmack des Käufers?," „Die Konjunkturen auf dem bemalten Leinwand-Markt," „Wie erhalte ich die Zufriedenheit der Börse?," das sind, wie uns verraten wird, einige der Titel neuer Lehrkurse. Zweite Abteilung: Ideales. Hier wird sich der Unterricht einfacher gestalten können, da man dafür Herrn Professor Knackfuß als den über diese Dinge authentisch Informierten gewonnen hat. A.

Unsre Noten und Bilder.

Unsere Notenbeilage bringt diesmal „Siegfrieds Schwert" als eine Probe aus dem ersten Bande der Plüddemannschen Balladen, die wir unsern Lesern schon wiederholt und diesmal in einem Hauptartikel ans Herz gelegt haben. Wie kann es geschehen, daß man einem Stück von solcher urkräftigen Frische nirgends im Konzertleben begegnet? Schon in den ersten Takten ist der rechte Ton angeschlagen: das kecke Heldenthema dient als Leitmotiv, in formaler Hinsicht als Ueberleitungsglied zwischen den einzelnen Verspaaren. Man beachte besonders die harmonische Umbildung und Vergrößerung, die es nach „macht er ein Schwert so breit und lang" erfährt; jetzt, mit dem Schwertbesitz ist der Held erst fertig, er reckt sich in seiner prangenden Stärke auf, — und nun kann's losgehn! All das sagten uns die paar knappen Akkorde in überzeugender Anschaulichkeit. Wie sinnfällig und — wie einfach! die fast chorische, rüstig

und mit Vorliebe in Gegenbewegung schreitende Stimmführung des Klavierparts gibt der Komposition etwas Altertümliches, auch die Singmelodie mit ihren regelmäßigen Viertel- und Achtelnoten legt den Vergleich mit alten Holzschnitten nahe. Nur hüte man sich, das Steife darin zu übertreiben, wahre vielmehr den schweren Silben immer das ihnen in der natürlichen Deklamation gebührende Vorrecht. Sind Stellen wie „er schlug den Amboß in den Grund" nicht vom Standpunkt des Sprachgesanges aus anfechtbar? Nein, sie sind vielmehr im hohen Grade malerisch und natürlich, wenn sie mit schwerem Tonfall auf der Haupt- und mit leicht aufschlagender Nebensilbe gesungen werden, gleichsam mit idealer Geberde des wuchtigen Hammerschlags. Der Balladensänger muß eben wissen, die toten Notenzeichen zu beleben. Dasselbe gilt vom Begleiter. Um noch Einzelnes namhaft zu machen, verweise ich auf den treuherzigen Ausdruck in: „O Meister lieber Meister mein" oder auf die Malerei des lustigen Schmiedefeuers, auf den drastischen Zweiunddreißigstelgang, womit sich Siegfried in seine Arbeit stürzt. Plüddemann selbst wünschte zum Vortrag einen hohen Heldenbariton von heller Klangfarbe. „Wie Schwertschlag kräftig, frisch und fröhlich müssen die Töne klingen. Alles reckenhaft, dabei lustig und derb bis zum Uebermut. Nur die Bitte an den Schmied klingt weicher, kindlich zutraulich."

Von unsern Bildern zeigt das erste, vorgeheftete Leo Tolstoj und seine Handschrift — wer den Aufsatz von Bonus liest, wird die Bestätigung des dort Gesagten aus diesem Bilde sprechen sehen. Hier ist wieder einmal ein Fall, wo kein Maler an Charakterisierkunst die Natur selbst übertreffen könnte. Freilich, um so zu gestalten, braucht sie die Zeit eines langen Menschenlebens!

Fritz Erlers „Mädchen am Klavier" hat gelegentlich der Münchener Ausstellung Kunowski in hohen Tönen besungen. „Die Herzen schauen sie nie (die Sonne nämlich), wie Erler sie schaute in den Augen jenes Mädchens am Klavier. Ein Gesicht, an dem der Modemensch vorübergeht, ein Gesicht voll geheimer Glut, ein Mund bebend von Liebe, deren Zeit noch nicht gekommen ist, deren Zeit aber kommt. Weiße Vase, weißer Rosenstrauß auf schwarzem Klavier, du sagst dem Blick, was das Notenblatt und die Hand auf der Taste dem Ohre mitteilen möchten." Jedenfalls haben wir hier eine der feinsten malerischen Leistungen der letzten Münchener Kunstausstellung vor uns.

Unsere übrigen Bilder sind Illustrationen zu Schultze-Naumburgs erstem Aufsatze über Kirchenbau.
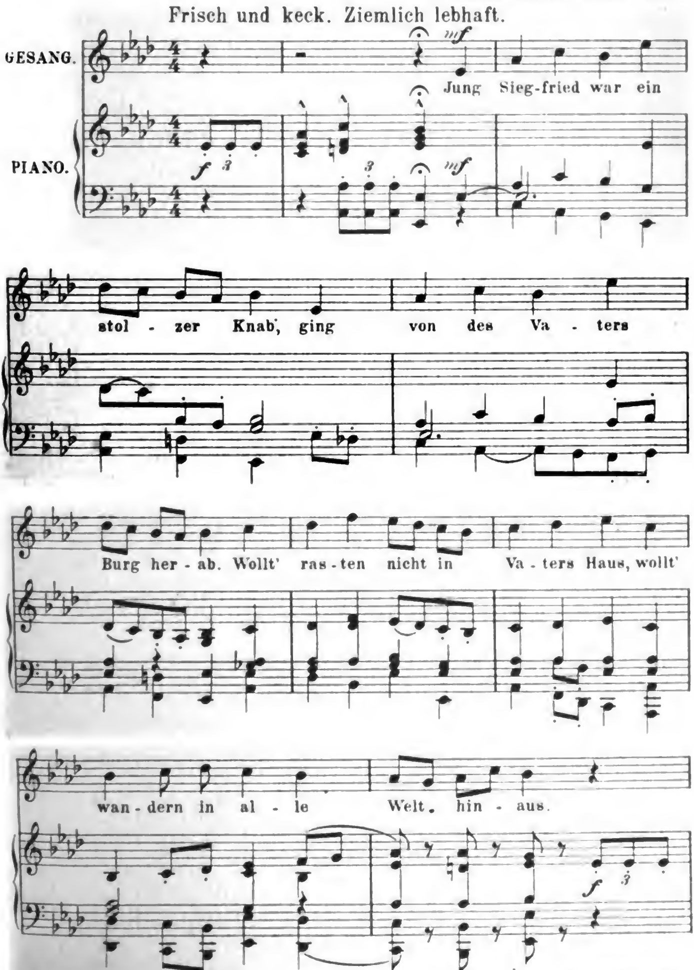
Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.

BEILAGE ZUM KUNSTWART
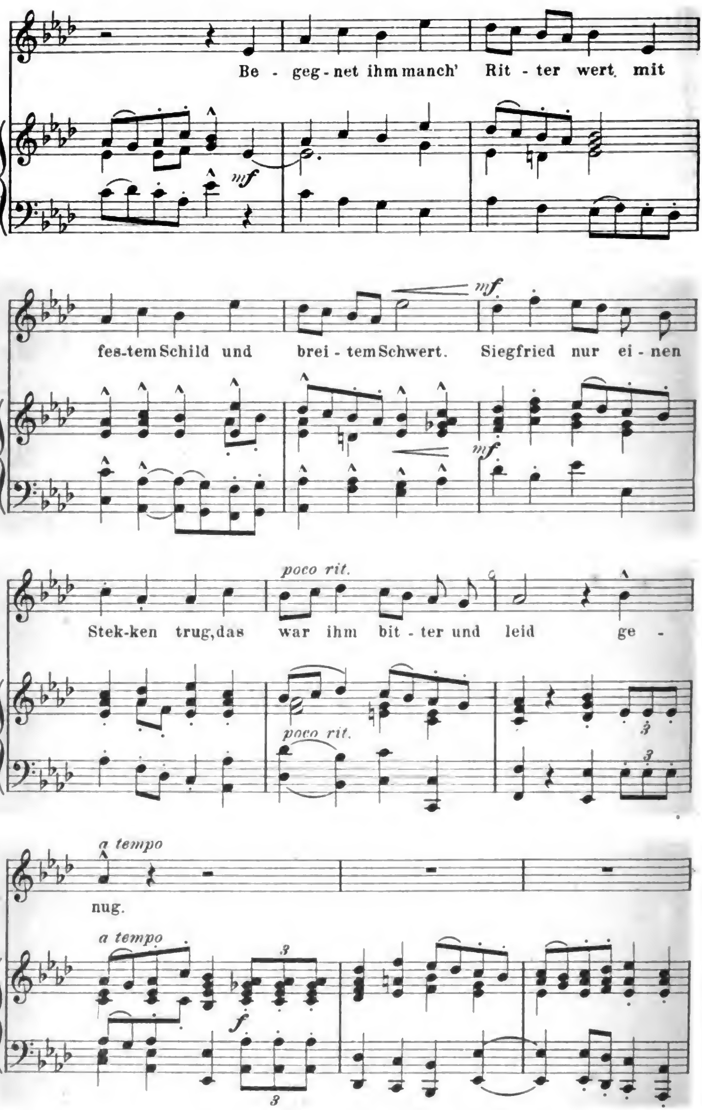
MARTIN PLÜDDEMANN.
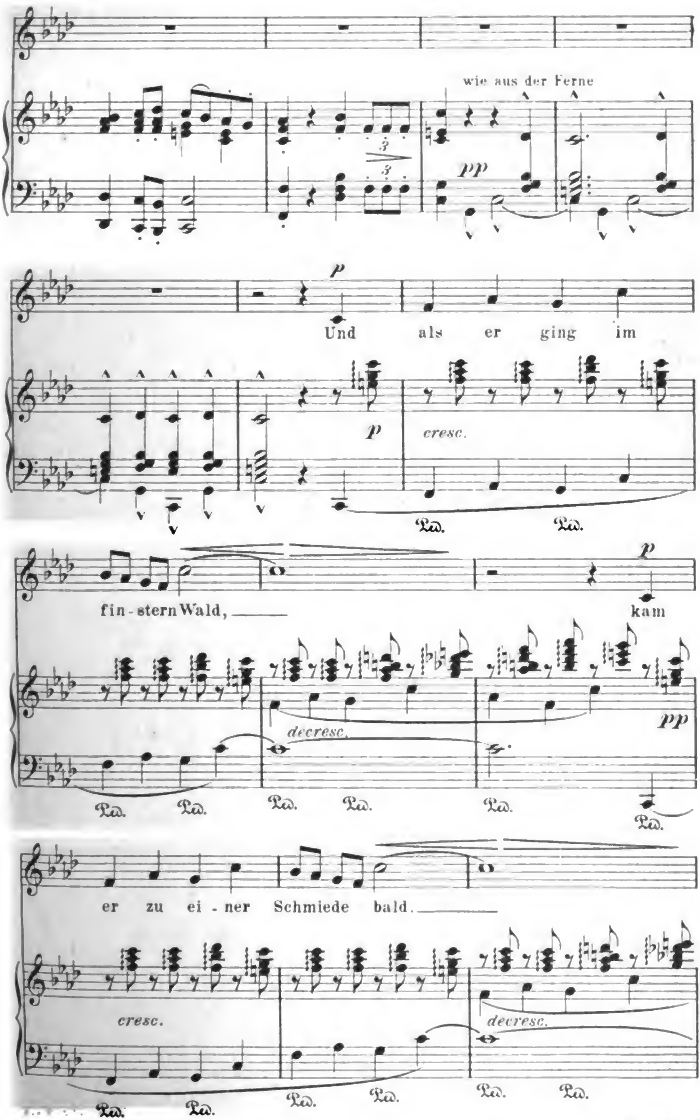
L. Uhland.
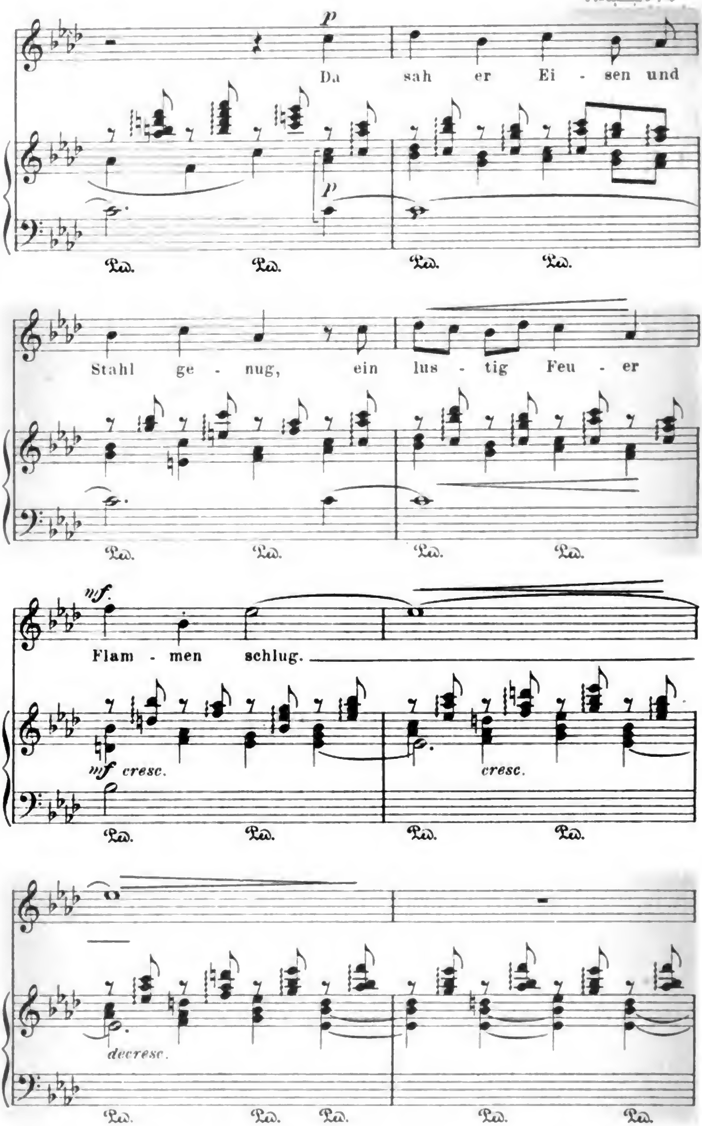
SIEGFRIEDS SCHWERT.
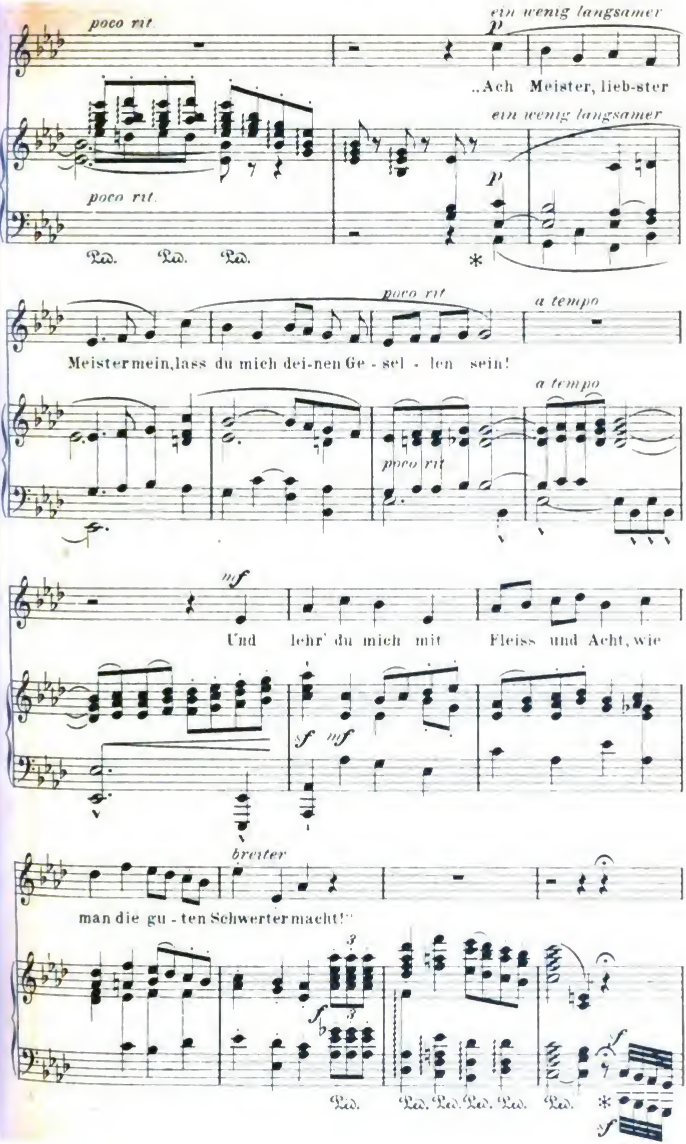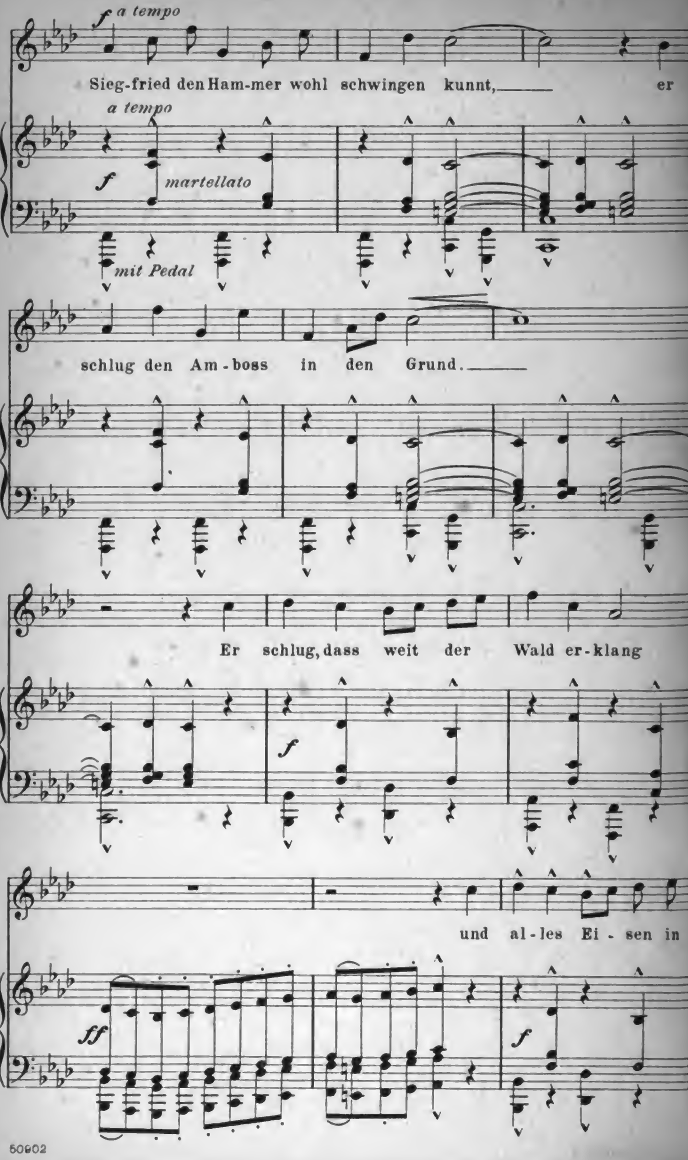


*) Mit besonderer Genehmigung des kgl. bayr. Hof-Musikverlages Wilhelm Schmid in Nürnberg-Leipzig.
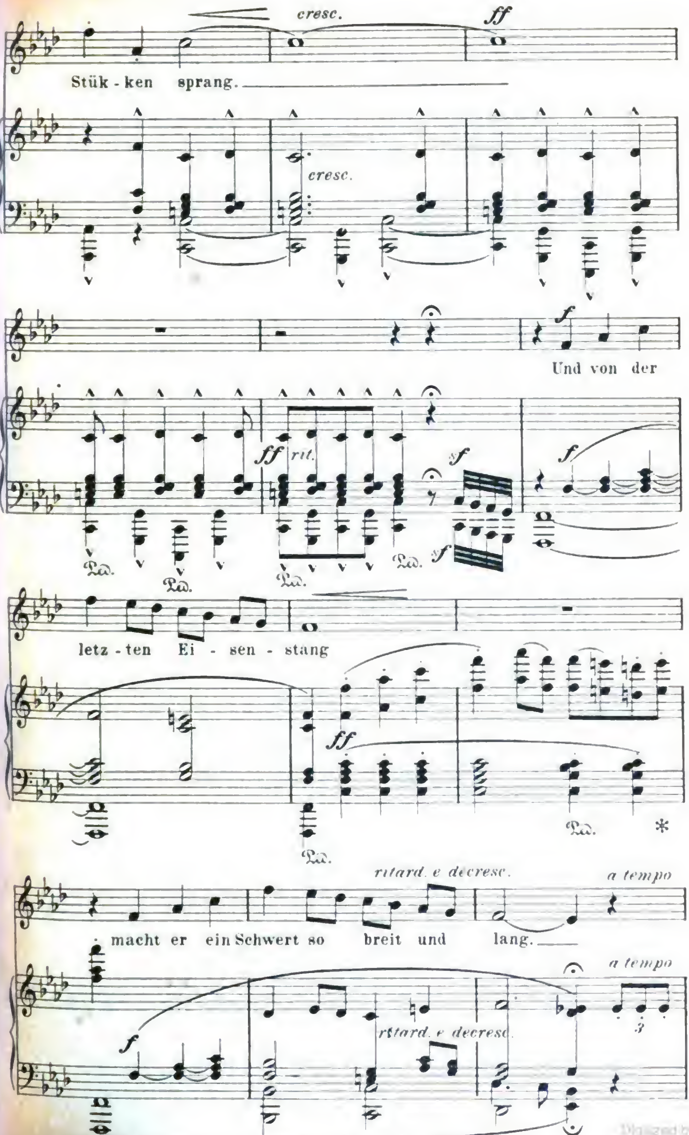

Be - geg - net ihm manch' Rit - ter wert mit
mf
fes-tem Schild und brei - tem Schwert. Siegfried nur ei - nen
mf
mf
poco rit.
Stek-ken trug, das war ihm bit - ter und leid ge -
poco rit.
a tempo
nug.
a tempo
f
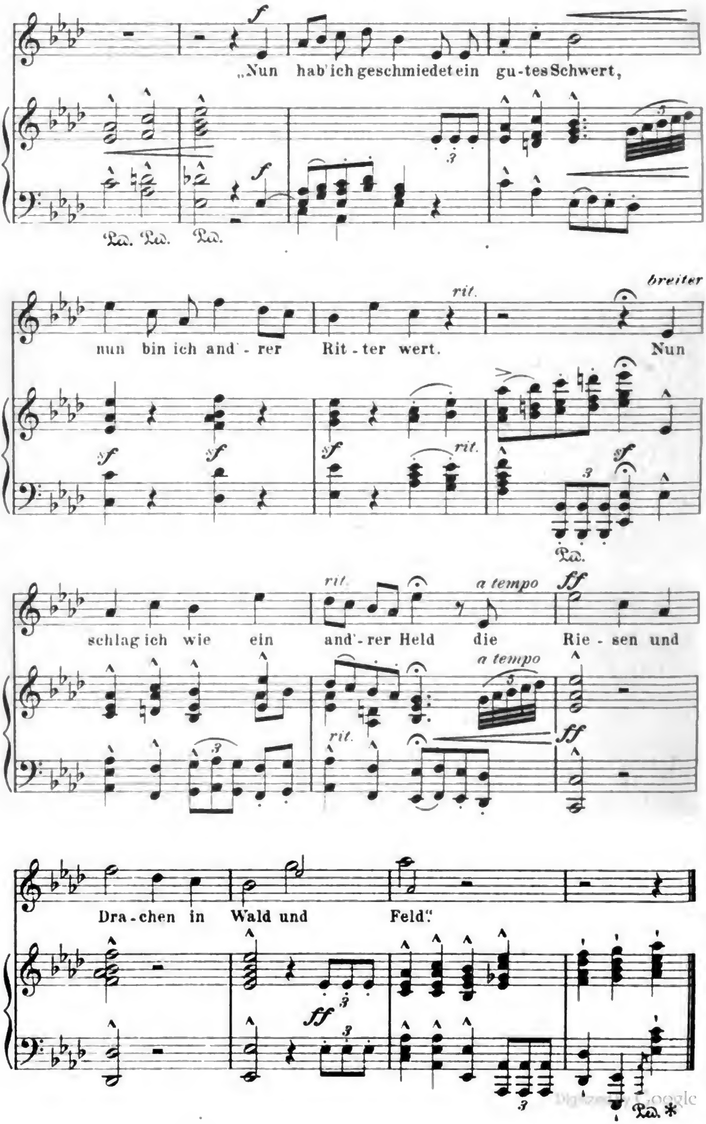

wie aus der Ferne
pp
p
Und als er ging im
p
cresc.
fin-stern Wald,
kam
decresc.
pp
er zu ei - ner Schmiede bald.
cresc.
decresc.


p
Da sah er Ei - sen und
p
Stahl ge - nug, ein lus - tig Feu - er
mf
Flam - men schlug.
mf cresc.
cresc.
decresc.
Ped.


poco rit.
ein wenig langsamer
p
..Ach Meister, lieb-ster
ein wenig langsamer
poco rit.
Meistermein, lass du mich dei-nen Ge - sel - len sein!
poco rit
a tempo
a tempo
mf
Und lehr' du mich mit Fleiss und Acht, wie
sf mf
breiter
man die gu - ten Schwerter macht!"
f
sf


f a tempo
Sieg-fried den Ham-mer wohl schwingen kunnt, er
a tempo
f martellato
mit Pedal
schlug den Am-boss in den Grund.
Er schlug, dass weit der Wald er-klang
f
ff
und al-les Ei-sen in
f


cresc.
ff
Stük - ken sprang.
cresc.
Und von der
ff rit.
letz - ten Ei - sen - stang
ff
ritard. e decresc.
a tempo
macht er ein Schwert so breit und lang.
a tempo
ritard. e decresc.


„Nun hab' ich geschmiedet ein gu-tes Schwert,
nun bin ich and'-rer Rit-ter wert.
Nun
schlag ich wie ein and'-rer Held die Rie-sen und
Dra-chen in Wald und Feld."
rit.
breiter
a tempo



Левъ Толстой



KW

Mit Genehmigung der »Jugend«

FRITZ ERLER

15. Jahrg. Zweites Aprilheft 1902. Heft 14.



DER KUNSTWART

Wie richten wir den Dürerbund ein?

In unserm Aufruf zum Dürerbunde (Kw. XIV, 24) hatten wir geraten, seine Einrichtung ja nicht zu übereilen: es schien uns unvergleichlich wichtiger, daß er seine Arbeit auf wirklich zuverlässiger Grundlage und in wirklich zweckmäßiger Weise, als daß er sie so schnell wie möglich beginne. Seitdem ist aber ein halbes Jahr verstrichen. Wir haben die Hoffnungen und die Gefährnisse in Ruhe überdenken und besprechen können, wir konnten Beobachtungen erfahren und Vergleiche anstellen, und wenn wir jetzt einen Plan darlegen, so ist das demnach nicht junger Einfall mehr, sondern einigermaßen verarbeiteter Gedanke. Was nunmehr zu geschehen hat, kann Schlag auf Schlag erfolgen. Wir erlassen demnächst einen allgemeinen Aufruf zum Dürerbunde und eröffnen dann seine Thätigkeit. Vorher aber unterbreiten wir unsern Plan noch denen, aus deren Mitte der Bund gewollt und bis zur Lebensfähigkeit gefördert worden ist, den Kunstwart-Freunden. Wir teilen ihnen im Folgenden nüchtern die Gründe mit, die uns gerade die gegebene Fassung zweckmäßig erscheinen ließen. Und wir sind gern bereit, Gegengründe auch in letzter Stunde noch mit Ernst zu erwägen.

„1. Der Dürerbund ist ein Bund von Vereinen und Einzelnen zur Pflege ästhetischen Lebens."

Der Dürerbund soll also nicht ein einziger allgemeiner Verein sein, wie, um den bekanntesten zu nennen, der Bund der Landwirte, aber auch nicht, wie etwa die Goethebunde es sind, ein Bund von Vereinen, sondern ein Bund, der sowohl Vereine aller Art wie Einzelne zu Mitgliedern annimmt.

Das Wort „ästhetisch" hätten wir gern vermieden, aber es gibt ja leider kein genügend umfassendes deutsches Wort für diesen Begriff. „Künstlerisch" sagt viel zu wenig und leitet in manchen Fällen geradezu irre. Man denke an Fragen des Hausbaus und der Hauseinrichtung, der Straßen- und Weganlage, einer gesunden und natürlichen Tracht, eines Schutzes der landschaftlichen Schönheiten, des Vogelschutzes, einer

Pflege des Naturgefühls u.s.w. Das Wort „schön" war ebenfalls viel zu eng. Unser Verlangen ist ja kein geringeres, als daß die Erscheinung überall wahrhaftig dem Wesen entspreche und zugleich die Lebensfreudigkeit nähre.

„2. Der Dürerbund als solcher erörtert weder politische noch konfessionelle Fragen."

Soll der Dürerbund die Summe von Kraft, die sich in ihm sammeln kann, nicht zersplittern und verzetteln, so muß er sie geschlossen auf Ziele richten, die vom politischen und konfessionellen Leben nicht berührt werden oder nicht berührt werden sollten. Es sind ihrer so viel, daß wir die andern getrost aus dem Spiel lassen dürfen, bis wir zunächst einmal sie erreicht haben. Eine sehr wichtige Aufgabe wird freilich gerade dahin zielen, mit Parteipolitik vermengte Fragen des ästhetischen Lebens aus dieser verwirrenden Verquickung nach Möglichkeit wieder zu befreien.

„3. Das Organ des Dürerbundes ist ein Arbeitsausschuß von Sachverständigen, von dem im Namen des Bundes seine Veröffentlichungen ausgehen, sein Verkehr mit den verbündeten Vereinen, den Einzelmitgliedern und den Nichtmitgliedern geleitet, kurz, seine Sache geführt wird. Die ersten Mitglieder dieses Arbeitsausschusses werden von dem vorbereitenden Ausschusse den schon angemeldeten Mitgliedern zur Wahl vorgeschlagen. Nach Vollziehung dieser ersten Wahl übergibt der jetzt vorbereitende Ausschuß dem Arbeitsausschusse die Geschäfte, und dieser ergänzt sich fortan durch Zuwahl von weiteren Sachverständigen selbst."

Was der „Arbeitsausschuß" des Dürerbundes zu leisten hat, kann im einzelnen noch nicht gesagt werden, denn es hängt von der Menge an Geld und Kraft ab, die uns zufließt. Geplant sind von ständigen Einrichtungen die folgenden, die selbstverständlich erst nach und nach ins Leben treten können:

a) Die Herausgabe eines Vereinsblattes, des „Dürerblattes," das zwanglos aber jedenfalls nicht seltener als vierteljährlich erscheinen, sämtlichen Mitgliedern zugehen und den Vereinsangelegenheiten gewidmet sein soll. Wir wollen dieses „Dürerblatt" klein halten und bescheiden ausstatten, da wir keinen Vergnügungsverein bilden, sondern unser Geld für größeres Wirken sparen müssen.

b) Die Herausgabe einer Zeitungs-Korrespondenz, d. h. eines Blattes, das ausschließlich den Zeitungsredaktionen zugestellt wird. Diesen soll es seinen gesamten Inhalt zu beliebigem Nachdruck ohne Quellenangabe und ohne jede Entschädigung freigeben, und zwar, sobald es die Mittel erlauben, sogar mit den Bildstöcken zu Illustrationen z. B. über Beispiele und Gegenbeispiele. Wir halten eine solche Korrespondenz, die unsern Einfluß verzehnfachen, ja verhundertfältigen kann, für den allerwichtigsten Träger unserer Gedanken im Volke und ins Volk.

c) Flugschriften sollen unsere Bestrebungen in geeigneten Fällen unterstützen.

d) Eine Auskunftstelle soll eingerichtet werden, um Rat zu erteilen, verbunden mit

e) einer Vermittlerstelle, welche den Mitgliedern besondere vom Bund empfohlene und seinen Zwecken dienende Bücher, Bilder, Noten u. s. w. zu ermäßigten Preisen zu vermitteln, sowie Aufträgen die bestmögliche Ausführung zu beschaffen sucht u. s. w. — und mit

f) einer Leihstelle für Agitations- und Lernstoff, dessen Erwerbung den Mitgliedern nicht möglich ist.

Zur Verwaltung dieser ständigen Einrichtungen kommt die Erledigung der wechselnden Aufgaben. Auf alle wichtigen Fragen der sogenannten „Kunstpolitik" hat ja der Arbeitsausschuß zu achten, er hat in Zweifelsfällen sichere Nachrichten einzuziehen, und wo es verlangt ist, einzuschreiten mit einer örtlichen oder allgemeinen Agitation, zu der dann auch wohl unsere eigenen Blätter nicht ausreichen, mit Veröffentlichungen und mit Eingaben.

Bei solchem Stande der Dinge ist's ohne Weiteres klar, daß von der Zusammensetzung des Arbeitsausschusses der Erfolg des Dürerbundes überhaupt ebenso abhängt, wie von den Mitteln, die wir aufbringen. Unser Arbeitsausschuß muß die besten Sachverständigen vereinen, die nur dafür zu gewinnen sind. Deshalb schien es uns dringend geboten, seine Zusammensetzung unabhängig von allgemeinen Mehrheitsbeschlüssen zu halten. Es ist vollkommen unmöglich, daß die Mehrheit einer so und so viel Tausende umfassenden Vereinigung darüber unterrichtet ist, wer für bestimmte Fragen der zuverlässigste Sachverständige sei, aber selbst wenn es möglich wäre, so bliebe ja ein Mehrheitsbeschluß doch sehr oft das Ergebnis von Zufälligkeiten, oder er würde zu matten Kompromissen führen. Autoritäten unterwerfen sich solchen Abstimmungen auch nur in den seltensten Fällen. Wollen wir also einen Ausschuß haben, der an und für sich im deutschen Geistesleben ein hohes Ansehen besitzt, so können wir ihn nur auf einem Wege erlangen: wir beauftragen so und so viele uns bekannte und von uns geachtete Fachleute, die besten Kräfte, die sie nach bestem Wissen und Gewissen nennen können, in unser aller Namen um ihre Hilfe zu bitten.

„4. Der Vorsitzende des Arbeitsausschusses und damit des Dürerbundes arbeitet ehrenamtlich ohne Entschädigung, die andern Mitglieder des Arbeitsausschusses werden auf Wunsch für ihre Arbeit entschädigt."

„5. Vereine, die Mitglieder des Dürerbunds werden wollen, entrichten an die Bundeskasse einen Jahresbeitrag, dessen Höhe unter Berücksichtigung der besonderen Verhältnisse mit der Bundesleitung zu vereinbaren ist. Die Thätigkeit jedes Vereins bleibt vollkommen selbständig. Das Verhältnis von Bund und Verein ist ein Vierteljahr vor Ablauf jeden Vereinsjahres beiderseitig kündbar."

Einen festen Jahresbeitrag für Vereine anzusetzen, geht billigerweise nicht an, da wir mit großen und kleinen, mit reichen und armen, überhaupt mit Vereinen der allerverschiedensten Art zu rechnen haben. Und nicht etwa nur mit neuzugründenden, mit „Dürer-Vereinen" im engeren Sinne. Jeder Verein, der unsre Ziele zu unterstützen wünscht, kann „M. d. D.-B.," Mitglied des Dürerbundes, werden — wir

betonen dies nachdrücklichst: ganz ohne Rücksicht auf seine sonstigen Vereinsabsichten **jeder** anständige Verein. Selbst, daß sich Vereine, die sich in ihren Vereinszielen sonst bekämpfen, hier auf einem neutralen Boden nebeneinanderstellen, halten wir **nicht** für unmöglich. Was sollte z. B. einen konservativen und einen liberalen Verein hindern, hier, wo die Politik ausgeschlossen ist, beiderseits einem Bunde beizutreten, der u. a. die Schönheit unsrer Dörfer und Landschaften vor dem modernen Protzenbauen schützen will?

Sehr wichtig ist die Festsetzung, daß die Thätigkeit der Vereine in sich selbständig zu bleiben hat. Manche werden zunächst fragen: wozu vereinigt ihr euch, wenn ihr die Einzelvereine nicht beeinflussen wollt? Aber das wäre schief gedacht. Der Einfluß der Vereine auf den Bund liegt in ihrem Beitrage zu seinen Kosten und in ihrer Bereitwilligkeit, ihm mit Informationen an die Hand zu gehen, der Einfluß des Bundes auf die Vereine liegt in dem Material, das er seinerseits ihnen zur Verfügung stellt. Damit ist's genug, denn das ist viel. Jedenfalls erschien' es uns grundverkehrt, mehr **erzwingen** zu wollen, und nicht bloß deshalb, weil der „Arbeitsausschuß" kein Vorgesetzter, sondern ein Berater sein soll. Ein Beispiel: ein Gesangverein trete dem Dürerbunde bei, der Arbeitsausschuß aber halte die Thätigkeit dieses Gesangvereins für verkehrt. Läg' es nun im Interesse unsrer gemeinsamen Sache, daß der Arbeitsausschuß ihm sagte: entweder du arbeitest so und so, oder wir müssen uns trennen? Geschähe das, so wäre der Fall sehr unwahrscheinlich, daß der Verein sich „fügte," d. h. daß er äußerlich thäte, was ihm innerlich doch nicht gefällt — womit uns bei tieferer Erfassung unsrer Aufgabe auch kaum genützt wäre. Viel wahrscheinlich wär' aber, daß der betreffende Verein sagte: aufnötigen lass' ich mir nichts und einfach austräte. Das heißt: er trieb' es weiter wie bisher, entzöge uns aber nicht nur den Beitrag zu unsrer Bundesarbeit, sondern auch den stillen Einfluß, der durch unser vom Bunde herausgegebenes Material sonst vielleicht eine allmähliche Umwandlung in den Ansichten seiner Mitglieder angebahnt hätte.

Ein Dreinreden des Bundes in die Angelegenheiten der Einzelvereine, eine Art von Kontrolle, hätte nur dann einen Sinn, wenn die Bundesthätigkeit auch wieder von den Vereinen abhängig wäre, also z. B. wenn diese den Arbeitsausschuß wählten. Da das nicht der Fall, ist vollständige Bewegungsfreiheit für Bund wie für Mitglieder möglich. Umso mehr, als für ganz besondere Fälle beiden Teilen immer noch der Ausweg einer Kündigung verbliebe.

„6. **Einzelmitglieder zahlen einen von ihnen selbst zu bestimmenden Jahresbeitrag, mindestens jedoch von einer Mark.**"

Schon in unserm Aufruf (XIV, 24) war betont, daß wir in so weiten Kreisen wie nur möglich das Bewußtsein schaffen müssen, an dieser allgemeinen deutschen Sache mitzuwirken. Die Mindesthöhe des Betrags ist dadurch geboten, daß ein jedes Einzelmitglied das „Dürerblatt" unentgeltlich empfangen soll. Preisermäßigungen für eigene und fremde Veröffentlichungen werden natürlich auch den Einzelmitgliedern gewährt. Auskünfte werden den Mitgliedervereinen wie den Einzelmitgliedern vom Bunde gegen Ersatz der Selbstkosten erteilt.

Ich schließe diese vorläufigen Mitteilungen im Namen des vorbereitenden Ausschusses mit der Bitte: wer dem Dürerbunde noch beizutreten denkt ohne sich bisher gemeldet zu haben, der thue das jetzt. Es genügt eine Postkarte mit Beitrittserklärung, Angabe des Jahresbeitrags und deutlicher Adresse, gerichtet an Avenarius in Dresden-Blasewitz. Geld bitten wir auch jetzt noch nicht einzusenden. Mögen alle unsre Freunde und Freundinnen zu uns treten! A.

Vergängliche Kunst?

Wenn Gedanken und Werke ihren Schöpfer um ein paar Jahrhunderte überleben, so sprechen wir von ihrer Wahrheit und Echtheit. Und wir thun groß und unfehlbar ob dieses banalen untrüglichen Urteils.

Man glaube nicht, daß ich mit solchen Gedanken und Werken die alltäglichen meine, denen Wallenstein flucht, deren Göttlichkeit vom Philister nur deshalb beschworen wird, weil sie grau vor Alter sind und ihre Amme die Gewohnheit ist — nein, ich rede ganz ernst von den großen individuellen Schöpfungen menschlicher Kraft, die noch heute und morgen unser Herz in den gleichen Schauern erbeben machen, wie sie es vor Hunderten von Jahren vermochten. Um ein paar Namen zu nennen: Plato, Buddha, Christus, Michelangelo, Shakespere.

Ich will nun durchaus nicht die Sicherheit dieses nachhinkenden Wertmessers anzweifeln, will auch nicht ausführen, wie schwer das geistige und künstlerische Leben jeder Gegenwart unter diesem Kanon leidet. Denn der beschränkteste Flachkopf, der den historischen Wertmesser von der Schule her im Gedächtnis hat, nimmt ja das Recht für sich in Anspruch, alle modernen Arbeiten, die er nicht in die landläufigen Stile und Gruppen einreihen kann, von sich und aus dem Bereiche der Kunst und der Wissenschaft weisen zu dürfen. Und gar stolz wirft er sich dabei in die Brust, weil kein Gegner der Welt ihn bei lebendigem Leibe zu widerlegen vermag. Wer schleppt denn auch für ein „badendes Mädchen" Klingers mit eins die Jahrhunderte herbei, die zur Heiligsprechung künstlerischer Arbeit notwendig sind?

Mich beschäftigt vielmehr die Umkehrung der billigen Erkenntnis, aus der jenes Werturteil abgeleitet wurde. Sind denn nun alle wahren Gedanken und alle echten künstlerischen Thaten über die lange Menschheitsvergangenheit bis zum heutigen Tage weggeschritten? Ist die ganze Ernte menschlichen Denkens und Fühlens auf uns gekommen, sodaß wir sie in die Scheuer unserer Kultur einfahren konnten? Und anderseits ist wirklich nur das unvergänglich, was greifbar, kontrollierbar und mit dem Namen des Urhebers versehen ist?

Nein — die Gedanken haben, das dürfen wir annehmen, auch wenn sie verloren und vergessen waren, ihre Wiedergeburt gefeiert. Wer kann abschätzen, wie viel die späteren Pythagoreer, vielleicht nur in intimen Gesprächen, dem Kopernikus vorweggenommen haben? Es ist eben zweimal dasselbe gedacht worden, und auf die Form kommt's dabei nicht an; die Wiedergeburt eines Gedankens ist seiner Geburt wesensgleich. Bei den Kunstwerken aber spielt die sinnenfällige Gestaltung eine weit wichtigere Rolle. Ob ein Gedanke in dieses oder jenes Axiom

gefaßt ist, bleibt für seine Ergiebigkeit ohne Belang; er ist unpersönlicher als ein Kunstwerk. Hier jedoch gibt die schaffende Persönlichkeit den Ausschlag. Hier ist die Wiedergeburt wesentlich verschieden von der erstmaligen Schöpfung; sie trägt, da sie der gestaltete Ausdruck einer Individualität und keine Kopie ist, ein ganz anderes Gesicht. Die letzte Frage wird nun sein, ob das höchste Glück der Erdenkinder, die Persönlichkeit, nur in konkreten Werken fortleben kann, wie es den Anschein hat; oder ob es in ihr ein anderes gibt, das ihr die Unsterblichkeit verbürgt?

Doch zurück: Besitzt unsere Zeit alle großen Kunstwerke, die es verdient hätten, unsterblich zu werden? Keiner wird mit Ja antworten, der die Frage nach Gebühr bedenkt. Und doch gilt es allgemein als Thatsache, daß die überkommenen künstlerischen Arbeiten uns lückenlos über die Höhepunkte der Kulturen unterrichten.

Versetzt man sich mit Hingebung in die Seele des Künstlers, in die seiner Mitmenschen und überhaupt in die geistigen und sozialen Strömungen, die ihn umfließen; erwägt man, wie er seiner Zeit oft vorauseilt, so erscheint es sogar höchst unwahrscheinlich, daß die besten seiner Werke der Nachwelt erhalten bleiben. Die Nation in ihrer Gänze ist jedenfalls nicht imstande, auf der Tenne der Kunst die Spreu vom Weizen zu sondern, ja sie wird mit ziemlicher Sicherheit dem wertloseren, leicht erschöpflichen Teile seiner Werke das vorzüglichste Lob spenden. Die tiefen, geheimnisreichen Schöpfungen sind auf die Liebe weniger verständiger Zeitgenossen angewiesen, und nicht jeder Künstler braucht solche Freunde gehabt zu haben. Klöster, Kirchen, Paläste und Bibliotheken nehmen dann und wann die Stelle solcher Freunde ein. Aber auch hier gebricht es oft an der notwendigen Pflege; die Kunstschätze verderben allmählich, wie wir es an Lionardos Abendmahl zu unserem Schmerze erfahren.

Die Ebner-Eschenbach erzählt in ihrem letzten Roman „Agave“ von einem jungen Maler, dem ein wunderbares Triptychon gelang und danach weiter nichts; der dann dieses einzige Werk in der Verzweiflung zerschnitt und vernichtete, um nicht mehr an eine Zeit erinnert zu werden, die seine Hand so reich gesegnet hatte. Ich glaube an die Erzählung, schon weil diese Dichterin sie lebendig macht. Das Bild ist wirklich dagewesen, stellt eine einzigartige Offenbarung der Kunst dar und — ist untergegangen.

In der alten Kunst bauen wir fast nur auf Trümmerstätten, die eine Summe von Zufällen uns unter dem Schutt bewahrt und eine andere Summe von Zufällen uns wieder aufgedeckt hat. Wir führen Phidias und Menander im Munde als die obersten Meister hellenischer Bildhauer- und Komödienkunst — und können uns doch an ihren Werken nicht entzünden wie an den geringeren des Praxiteles und Aristophanes. Der gewaltige Pergamonfries, der schmählich zu einem widerstandsfähigen Schutzwalle gegen feindliche Horden erniedrigt worden war, mußte erst von Mörtel und Schmutz gesäubert werden, um uns die große Kunstblüte auf kleinasiatischem Boden zu Eumenes' Zeiten erkennen zu lassen. Und Troja? Olympia? Assyrien? Egypten? Nicht die Wahrheit und Echtheit waren hier für die umfängliche Dauer der Bauten und Bilder maßgebend, sondern der Zufall des trotzenden Materials schenkte uns

den fruchtbaren Einblick in die künstlerischen Strömungen der Dynastieen.

Nun aber die verbrannten Bibliotheken und Sammlungen! Die durch Kriegszüge vernichteten Kulturen! Was hat nicht die Völkerwanderung zerstört, was hat der dreißigjährige Krieg getötet, niedergehalten, im Keime erstickt!

Weiter! Und einige Stufen höher hinauf als zum Helden der Ebner-Eschenbach, zu Shakespere! Er stand dem Nachruhm, der Sucht nach Unsterblichkeit so gleichgiltig gegenüber, daß er sich um die Drucklegung und Verbreitung seiner Dramen gar nicht gekümmert hat. Er fühlte nur den ungeheuren Drang sich auszuleben, und wäre er durch günstige Lebensumstände, die wir hier beklagen müßten, in eine Stellung gekommen, die mit der Bühne keine Berührung bot, so hätten wir wohl nicht viel mehr als Lyrisches und Episches von ihm. Der nicht genug zu preisende Zufall, daß zwei seiner Schauspielerkollegen sieben Jahre nach seinem Tode noch die Soufflierbücher und vielleicht ein paar Handschriften besaßen und vom selbstlosesten Eifer getrieben waren, „das Andenken ihres würdigen Freundes und Genossen in Ehren zu halten," dies und die Gönnerschaft Pembrokes und Montgomerys haben uns 17 der 37 Stücke Shakesperes einzig und allein gerettet. Zwanzig waren vorher bereits in zerstreuten Quartausgaben als Raubdrucke erschienen.

Was mag wohl der Grund für Shakesperes Sorglosigkeit, wie man's wohl nennt, gewesen sein? Sollte er sich so unterschätzt haben, daß ihm sein gewaltiges Lebenswerk nur für den Tag grade gut genug erschien? Befriedigte es ihn wirklich ganz und gar, wie manche behaupten, sein Schäfchen aufs Trockene gebracht zu haben; zog er wie der elendeste Banause mit seinen paar ersparten Thalern stillvergnügt nach Stratford? Mit solchem Maße dürfen wir ihn doch wohl nicht messen! Wer seinen „Timon" kennt, ja, wer nur den ersten Hamlet-Monolog an sich erlebt hat, der urteilt sicherlich anders. Und wer gar „Troilus und Cressida" vom Dichter aus liest und dieses Liebespaar als Gegenstück zu „Romeo und Julia" empfindet, wer sich dabei des Schmerzes erinnert, der aus des Dichters Sonetten herausstöhnt und schreit, der spürt den Grund, der den Giganten in der Blüte seiner Jahre vom Orte des Schaffens und vom Schaffen selbst wegjagen konnte. Nach der Vollendung des „Sturms" und des „Wintermärchens" wird ein noch stärkerer Schlag ihn getroffen haben als der war, dem wir „Hamlet," „Timon" und „Troilus und Cressida" verdanken; ein Schlag, der seine Seele so erschütterte, daß sie sich durch ein dramatisches Werk davon nicht erholen wollte und konnte, ein Schlag, der ihn London, der ihn die Menschen meiden hieß. Ja, diese trojanische Tragikomödie leuchtet tief in die Herzenskammer des Briten hinein. Es ist eine vollständige Anarchie des Königreichs „Shakespere." Alles zerflattert in kleine Fetzen, die Technik der Szenen, die Entwicklung der Charaktere. Die Helden sind aus Dummheit, Eitelkeit und Faulheit zusammengesetzt und sagen im selben Satze ja und nein zu weittragenden Fragen. An Stelle des ehrlichen Kampfes steht der widerwärtigste Meuchelmord; vom redseligsten zotigsten Kuppler werden die Liebenden auf einander gehetzt, denen sonst bei Shakespere ein einziger Blick genügt, um ewig vereint zu sein. Und was ist in dieser Dirne Cressida aus Juliens keuscher Treue geworden!

Mir wird hieran klar, warum wir aus den sechs letzten Lebensjahren des Dichters, der doch wirklich kein alter Mann wurde, keine Zeile besitzen, warum wir uns noch heute mit den Druckfehlern der von fremder Hand besorgten Ausgaben seiner Stücke abquälen müssen. Es hatte ihn ein Ekel an Welt und Menschen erfaßt, für den es kein Gegenmittel gab. So suchte er denn die Einsamkeit auf und befahl schließlich, daß selbst sein Staub von Menschen nicht berührt werden sollte.

Sein Wille hat uns enterbt. Freilich, er war nicht stark genug, den Hauch seines Genius von der Erde zu vertilgen. Kleist verbrannte in einem Zustande ungeheuerlicher Selbstkritik sein liebstes Werk, den „Guiscard," von dem uns wiederum durch einen Zufall der gewaltige erste Akt erhalten blieb, der die erschütterndste Exposition in der ganzen deutschen Dramatik darstellt. Liegt es nun nicht nahe, von vollständig entschwundenen, nie wiederkehrenden und nirgends verbürgten Werken menschlichen Geistes zu reden, deren Schöpfer nicht einmal dem Namen nach bekannt sind?

Und endlich: was hat der Staat auf dem Gewissen! Um seine Autorität zu wahren, überwacht und verbietet er die freie künstlerische Produktion, als ob ein Kunstwerk Bürgerrevolten inszenieren könnte. Ein Kant verschwindet hinter dem schwächlichen Friedrich Wilhelm II., sobald die Kunst der Dynastie zu Füßen liegt. Ein Klinger muß es über sich ergehen lassen, vom höchsten weltlichen Machthaber und fleißigsten Auftraggeber nicht beachtet oder gar mißachtet zu werden. Grillparzer hat ein Leben lang unter der Tyrannei der Zensur geseufzt und war doch durchaus kein Aufrührer. „Die unsichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß," heißt es in seinem Tagebuche. „Ich muß meinem Vaterlande Lebewohl sagen oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen. Wer unter solchen Umständen nicht den Mut verliert, ist wahrlich eine Art Held." Und stünde heute einer auf mit den verzehnfachten Gaben des Aristophanes, wer würde ihm erlauben, zu sein, was er nach seiner Veranlagung sein müßte?

Das alles deutet auf untergegangene und untergehende Werke der Kunst. Und doch glaube ich nicht, daß die neue Note, die eine starke Persönlichkeit in das Konzert der künstlerischen Werte trägt, jemals ganz ungehört bleibt. Das Eigenste kommt auf die eine oder andere Weise sicher zum Ausdruck. Wenn nicht in einem ausgeführten Bildwerke oder einem Drama, dann in einem Torso, einer Skizze, ja, in einem Aperçu. Diese eigene Note aber geht dann ungetilgt durch die Zeiten und klingt irgendwo wieder an, wie die Gedanken, von denen ich im Eingang sprach.

Das lehrreichste Beispiel bietet die Schauspielkunst. Waren es bei den bildenden und schreibenden Künsten großenteils Momente der Willkür, die sich der Dauerhaftigkeit der Werke entgegensetzen, so liegt es bei der Podiumkunst geradezu in ihrem Wesen, daß ihre Schöpfungen sich verflüchtigen. Trotzdem hat diese Kunst an sich — wie jede andere — Zukunft und Bestand. Sie schwindet ebensowenig wie die bildende und schreibende aus dem Kulturleben, sie ist ebenso alt, wenn nicht älter, und wird mitdauern und sich weiter entwickeln, solange noch ein Tropfen Künstlerblut im Menschenherzen pocht. Ja, sie entwickelt sich wirklich und noch dazu, ohne diese Entwicklung an konkrete Namen oder sichtbare

Vorstufen angliedern zu können. Wir fangen erst heute an und vorläufig nur am Burgtheater, die Aufführung eines Stückes bis ins Kleinste schriftlich festzulegen, Dekorationen, Kostüme, Requisiten, Auftritte, Stimmungen, Gesten und Geberden, Schritte in möglichst deutlicher Zeichnung und Sprache einer späteren Zeit aufzubewahren. Aber dabei kommt noch immer das Kunstwerk nicht heraus, das uns des Abends auf dem Theater erschüttert. Und als ähnliche Versuche dürfen wir schon Lichtenbergs und Meyers Bestrebungen betrachten, da sie Garricks und Schröders Darstellungen analysierten. All das sagt uns immer und immer wieder, daß die einzelne künstlerische Leistung des Schauspielers, daß das Zusammenspiel des ganzen Bühnenkörpers nicht festzuhalten ist

„und wie der Klang verhallet in dem Ohr."

Wir besitzen auch eine schön geschriebene „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", von Eduard Devrient, die doch im Grunde eine Geschichte des deutschen Theaters ist. Niemand wird sich daraus den künstlerischen unmittelbar wirkenden Gehalt einer Theateraufführung in vergangener Zeit zu eigen machen können. In einigen Schauspieler-Monographien weht wohl ein Hauch des lebendigen Wirkens, die Gestalt aber fehlt. Diese Bücher bedeuten alle nicht mehr, als was ästhetische Kommentare, was Biographieen überhaupt bedeuten: sie sind geeignet, zum Verständnis der Produktionen ihres Helden anzuleiten. Da es nun in der Podiumkunst keine bleibenden Produktionen giebt, so hängen diese Monographieen für die Nachwelt in der Luft. Und wer schreibt sie? Leute, die sich wieder auf frühere Biographen stützen oder auf allerhand unkontrollierbare Kritiker. Können sie denn wissen, wer von den Kritikern recht hatte, wer ein Wahrhaftiger war und wer Konzessionen machte, wer Freund oder Feind hieß? So kommt fast immer ein Zerrbild zu stande. Vermag überhaupt ein Nichtschauspieler, ein nicht ausübender Musiker ganz ins Innere der Vortragskunst zu blicken? Und wenn er Schauspieler ist, reicht seine Objektivität und seine Ausdrucksweise aus? Wir haben ein deutliches Zeichen dafür an den Theaterleitern, die früher Rezensenten waren. In ganz kurzer Zeit wandeln sich ihre Ansichten über die Bedeutung und die Eigenart des Podiums der Bühne. Das ist eben ein ganz anderes Schlachtfeld als die Zeitungsspalte. Was sie hier unwidersprochen als Fehler gerügt haben, ist dort unumgängliche Notwendigkeit und liegt in den Eigenschaften des seltsamen großen Loches, vor dem sich der Vorhang hebt und senkt.

Aber wie bei den andern Künsten wird auch hier die starke Persönlichkeit über die Zeiten triumphieren, unabhängig von der Dauerhaftigkeit, will sagen von der Flüchtigkeit ihrer Einzelthaten. Es bedarf nicht so sehr des konkreten Anhalts, nicht so sehr einer Reihe greifbarer Schöpfungen, um die Künste vorwärts zu entwickeln, als vielmehr der neuen Note, der neuen Anschauungs-, der neuen Darstellungsweise, die sich dann forterben kann in bleibenden Werken, in einem kleinen Satze, wie ihn Friedr. Ludw. Schröder etwa für unsre Kunst als Wegweiser aufstellte: „Es kommt mir nicht darauf an hervorzustechen und zu schimmern, sondern auszufüllen und zu sein," oder ohne bleibende Werke, unausgesprochen in den Köpfen und Herzen derer, die das Glück hatten, der Persönlichkeit nahe zu sein. Wir dürfen getrost auf das Gesetz von

der Erhaltung der Kraft vertrauen, das im Geistigen wie im Stofflichen gelten wird nach Goethes Wort: Materie nie ohne Geist, Geist nie ohne Materie. Die Saat, die Goethe gesät hat, geht heute noch allenthalben auf, wo ein kleinstes Korn auf fruchtbaren Boden fällt. Er lebt nicht nur in seinen Werken, und mögen sie wie die Weimarsche Ausgabe 122 Bände umfassen; ja, ich könnte mir sogar denken, daß sein Name aus dem Gedächtnis der Welt schwände, nicht aber sein Geist. Es bildet sich eine Quintessenz seiner Persönlichkeit heraus, die jenseits der Schriften unsterblich ist: der Sauerteig der Kultur. Wir reden heute oft in seiner Zunge und glauben Eigenes zu sagen; so werden wir alle zu Plagiatoren, ohne es zu wissen und zu wollen. Was ist denn über Christus als verbürgte Wahrheit anzusehen? Wie sah er aus, wie schritt er einher und wie lauteten seine Worte wirklich? Die Evangelienkritik hat das Meiste, was als sein Eigentum galt, für apokryph erklärt, und von dem Wenigen, was geblieben ist, wird die Zukunft vielleicht weitere Abstriche machen. Und er bleibt doch immer, der er war; ja, er wird reiner, klarer werden, als ihn die mannigfachen Widersprüche des Neuen Testamentes erscheinen ließen. Das Zufällige stirbt weg, das Ewige bleibt, der innerste Kern seiner herrlichen Persönlichkeit.

Nicht die Wiederholung des Namens, die man sich durch geschickte Reklame auch übers Grab hinaus sichern kann, nicht blos die in Stein, Farbe und Papier für lange Zeit festgelegten Gedanken und Werke machen den Wert ihres Schöpfers aus, sondern im tiefsten Sinne das Vermögen, auf Welt und Nachwelt durch Ausstrahlung zu wirken. „Was ist ein Name? — Was uns Rose heißt, wie es auch hieße, würde lieblich duften!“ Und ein Werk ist nur relativ unvergänglich, unter Einschränkungen, unter Bedingungen. So dürfen wir die banale Erfahrungsthatsache, von der ich ausging, dahin abändern, daß wir sagen: Das Wahre und Echte, das Unvergängliche in der Kunst und im geistigen Leben überhaupt klebt nicht am Namen und am greifbaren Werke der Schöpfer, sondern liegt verschlossen in den neuen Werten, die von ihnen auf die Kultur übergehen. Und nun dürfen wir behaupten: alle künstlerischen und geistigen Werte, die jemals in die Kultur hineingetragen worden, sind — in welcher Form auch immer — auf uns gekommen.

Von dieser Einsicht aus, die nebenbei auch alle Nameneitelkeit und Ruhmsucht totschlägt, finden wir übrigens auch den einzigen geraden Weg, der an allen Künsten und künstlerischen Bestrebungen vorbeiführt, seien die Künste nun rein-produktiv oder abhängig-produktiv wie Malerei, Bildhauerei, Dichtung oder Podiumkunst, seien es die Bestrebungen und fruchtbaren Anregungen der Ruskin und Jakob Burckhardt oder der Zeitschriften, hinter denen eine Persönlichkeit im Goetheschen Sinne steht, oder der Mäzene, die eine sind. Ferdinand Gregori.

Allerhand Musikalien. 2.

Seit ich das letzte Mal unter dieser Flagge aufs kritische Meer fuhr, hat sich wieder eine ganz ansehnliche Ladung Waren aus verschiedener Herren Ländern angestapelt, die auf den allgemeinen Musikmarkt verfrachtet sein wollen. Und auch diesmal könnte man mit der Fracht ein überbuntes Theater ausstaffieren, so verschieden sind die Gaben.

Ich packe zuerst einen sehr gangbaren Artikel aus: neue Männerchöre. Manche Firmen sehen freilich nicht gern, wenn ich in dieser Branche reise, sie haben mich merken lassen, daß ich ihnen mit meinem letzten Bericht (Kw. XV, 4) das Geschäft zu verderben begonnen hätte. Andern Leuten freilich war's recht, daß einmal die billigen Massenartikel der Ramschbazare, die mit Männertönen handeln, beim rechten Namen genannt worden sind. Es ging ja eben, wie neulich jemand sagte, bisher der Kunst und dem Männerchorwesen gar zu oft umgekehrt wie den beiden Königskindern: Sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war viel zu — seicht.

Aber schon neulich konnten wir als rettende Geister in diesem Elende neben Hegar und Thuille Männer wie Strauß und d'Albert begrüßen. Als weiterer Förderer der Kunst hat sich diesen jüngst angeschlossen Siegmund von Hausegger. Seine beiden Männerchöre mit Orchester (Schmied Schmerz und Neuweinlied, erschienen bei Ries & Erler in Berlin) haben für die sehr spärliche Litteratur kurzer Chorwerke mit Orchester darum so großen Wert, weil sich Form und Inhalt völlig decken, weil sie innerlich wahr und äußerlich geschmackvoll sind. Man muß nur einmal den gangbaren Klingklang und Singsang daneben halten, den unsere beliebten Männerchorkomponisten größeren Kalibers, die sich auf ihre Beherrschung aller Tonformen was zu gute thun, dem Publikum zu bieten wagten, um zu verstehen, was solche Stücke wie die von Hausegger für geschmackbildende Kraft haben. Dabei sind die Chöre gar nicht schwer und außerordentlich dankbar. Mögen sie darum dem jungen Künstler auch als Komponisten eine edle Volkstümlichkeit verschaffen!

Noch einfacher, ganz offenbar mit Absicht dem Volkston genähert sind vier Männerchöre mit Orchester, die Arnold Mendelssohn ebenfalls bei Ries & Erler hat erscheinen lassen. Konnte ich schon in dem erwähnten Aufsatz (Kw. XV, 4) seinen „Schneider in der Hölle" (Leipzig, Rob. Forberg) als ein humoristisches Stück bester Art rühmen, so muß man diesen neuen Chören nachsagen, daß sie den Volkston in einer Weise treffen, wie es bloß einem echten Künstler möglich ist. Es wird zwar ästhetische Feinfühler geben, deren Astralgeschmack mit einem ti done seinem Bedauern darüber Ausdruck gibt, daß der Komponist des „Nachtliedes Zarathustras" sich an solche Trivialitäten weggeworfen hat. Uns beweist er dadurch, daß er beides echt künstlerisch dargestellt hat, seine kernige, gesunde Kraft. Die vier Männerchöre können den kleinsten und größten deutschen Männergesangvereinen gleiche Ehre einbringen. Ihre leicht eingängliche Melodik sichert ihnen die begeisterte Aufnahme, die schon ihre Texte veranlassen müssen. Und wenn auch beim ersten Lied nicht reinkünstlerische Interessen die Massen fortreißen werden, so läßt sich ja bei Männerchören verzeihen, was mir, als ich das Lied einmal in einem Liederabend von Dr. Wüllner gesungen hörte, recht bedenklich erschien. Ich möchte wohl wissen, ob Nr. 3 beim Breitkopfschen Preisausschreiben um ein deutsches Flottenlied konkurriert hat. Es wäre dann sehr charakteristisch, daß gerade dieses Lied mit seinem prächtigen Schlußrefrain keinen Preis erhalten hat. Die

Holländer-Quinten wird niemand ein Plagiat schelten. Derartige Ausdrucksmittel werden Gemeingut, dessen Verwendung im „musikalischen Kunstgewerbe", wenn wir so sagen dürfen, ein äußerst glücklicher Gedanke ist. Alle vier Lieder, auch das Weinlied, zeichnen sich durch die natürliche, aber nirgends triviale Melodik und Harmonik aus. Sie können mit ihrem künstlerischen Wert die Liedertafelgesänge aus dem Feld schlagen, gegen die zu kämpfen jeder alle Kraft einsetzen sollte, dem das Schicksal den schweren und verantwortungsvollen Posten eines Männerchordirigenten gegeben hat.

Die gute Literatur ist ja jetzt immer mehr im Anwachsen begriffen, und Hilfe kommt von allen Seiten. Den Tonsetzern schließen sich die Bearbeiter an, die den Männerchören alte Volkslieder in künstlerischem Gewande darbieten. Die neuesten mir bekannt gewordenen Erscheinungen auf diesem Gebiete sind acht Volkslieder, die A. von Othegraven als op. 16 in C. F. W. Siegels Musikalienhandlung hat erscheinen lassen. Die Bearbeitungen sind mit größtem Geschmack und vollem Verständnis für die spezifischen Schwierigkeiten der Aufgabe gemacht und entsprechen genau den seinerzeit von uns gestellten Anforderungen. Das echt volkstümlich-sentimentale „Liebchen im Grabe," das aus Scherz und Ernst glücklich gemischte „Bei Mondschein" und die zu einer humoristischen Paradeszene gestaltete „Eifersüchtelei" sind wohl die besten dieser Lieder.

Neben den Bestrebungen aber, die volkstümlichen Elemente des Männergesangs in menschlich und künstlerisch vornehmer Weise zu pflegen, gehen sicher nicht mit Unrecht die Versuche her, den Männerchören auch größere, modernere Aufgaben zu stellen und so ihren Programmen Abwechslung zu verschaffen, soweit es das von Natur begrenzte Gebiet erlaubt.

Ich erwähne als die neuesten Beispiele dieser Gattung zunächst die drei Stimmungsbilder für Männerchor (op. 14) von Rudolf Buck (Verlag Dreililien in Berlin). Der Komponist beweist insofern richtiges Gefühl für seine Aufgabe, als er Texte wählt, die die Kühnheiten des Satzes vertragen. „Sturm" und „Wilde Jagd" sind nun mal nicht mit vierstimmiger Homophonie darzustellen; also wird nichts gespart, um Leben in die Bilder zu bringen, deren lebendige Vorführung guten Chören sehr zu empfehlen ist. Die Virtuosität ist hier nicht Selbstzweck, sondern Folge einer natürlichen künstlerischen Absicht.

Auch Richard Strauß hat wieder drei Männerchöre veröffentlicht (op. 45 bei Adolph Fürstner in Berlin). Man kann sie nicht so unbedingt empfehlen wie die früher (Kw. XV, 4) besprochenen. Sie sind auch für freie Ohren hie und da zu gekünstelt und enthalten zu viel Experimente. Doch sollte man's ausprobieren, ob im Chor nicht manche Härte verschwindet, die beim Lesen oder Spielen auffällt. Ich halte Nr. 1 (Schlachtgesang) für den besten der Chöre, Einzelheiten darin sind wunderschön. Bei Nr. 3 (Brauttanz) ist ein Vergleich mit d'Albert interessant, dessen Chor (vgl. Kw. XV, 4) ich den Vorzug gebe. Aber Strauß wird mit seinem fein gesetzten „La, la, la" sicher manchen Dirigenten reizen, aus diesem Zwischensätzchen besondere Glanzstückchen für seine singenden Männer zu machen.

Da wir einmal bei Chorwerken sind, sei gleich noch mit Freuden auf ein feines Stück des bereits genannten Arnold Mendelssohn hingewiesen, das betitelt ist: Auferstehung. Ein altdeutsches Volkslied für Altsolo, gemischten Chor, kleines Orchester und Orgel (Berlin, Ries & Erler). Auch hier findet der Komponist die Töne für den legendenartig erzählenden Text so natürlich und verbindet seine schlichten Melodienwendungen mit so feinen

und stimmungsvollen Harmonieschritten, daß man nur wünschen kann, dieser poetischen Musik recht oft in geistlichen Musikaufführungen zu begegnen. Unsere deutschen Chöre wissen überhaupt noch viel zu wenig, wie man aus derartigen kürzeren Stücken die schönsten Programme zusammenfügen kann. Sie sollten derartigen Werken viel mehr Fleiß und Liebe zuwenden, anstatt stets mit unvollkommenen Aufführungen der schwersten großen Werke oder der dürftigen Modechorwerke mehr Unheil als Segen zu stiften. — Ein ähnliches Werk, das allerdings mehr Schwierigkeiten bietet, ist: Abend auf Golgatha, für achtstimmigen Chor und kleines Orchester von A. von Othegraven — es kann auch a capella gesungen werden. Othegraven hat die seltsam stimmungsvolle Dichtung Gottfried Kellers mit einer intimen, schmerzlich-schönen Musik umsponnen, die nichts verlangt als recht innerlich vorgetragen zu werden, um Charfreitagsstimmung zu wecken. Das Werk ist bei Gebr. Hug & Co. erschienen.

Der Name Julius Reubke, von dem mir weiter einige Kompositionen zur Besprechung vorliegen, wird wenigen Lesern bekannt sein. Und doch ist der Komponist keine neu auftauchende Persönlichkeit, sondern bereits im Jahre 1858 — gestorben, freilich ganz jung; er war erst 24 Jahre alt. In ihm hat Deutschland einen der hoffnungsvollsten Schüler Franz Liszts verloren. Die Feindschaft, mit der man seinem Meister als Komponisten begegnete, hat auch ihm geschadet, die wenigen Werke, die von ihm gedruckt sind, haben infolgedessen bisher nicht viel Verbreitung gefunden. Mit Unrecht. Denn selbst wenn man nicht in Betracht zieht, daß diese Werke insgesamt Jugendarbeiten sind, — eine Schöpfung wie die große Orgel-Sonate über den 94. Psalm darf in der ganzen Orgel-Literatur in die vordersten Reihen gestellt werden. Ueberlegt man sich aber vollends, daß diese Sonate nun bald ein halbes Jahrhundert alt wird, so wird man das Staunen über die künstlerische Kraft und Freiheit, mit der sie geschaffen, überhaupt nicht wieder los. Es liegen ihr Worte des 94. Psalmes zu Grunde, die Stimmungen dieser Verse werden durch Umbildung eines Hauptmotivs mit rein musikalischen Mitteln, ohne die Grenzen des regelmäßigen Satzes zu überschreiten, meisterhaft ausgedrückt, die gesamte moderne Technik und alle Mittel der modernen Registrierkunst können hier zu absolut künstlerischen Zwecken verwendet werden und große Orgelspieler sollten heutzutage, wo man die an sich unbestreitbaren Verdienste Max Regers um die neuere Orgelkomposition kritiklos als etwas Unerhörtes zu feiern pflegt, mit der Vorführung dieses Werkes beweisen, daß auch bei den als oberflächlich verschrieenen Lisztianern hohes künstlerisches Wollen und großes musikalisches Können schon vor fünfzig Jahren zu finden war! Auch unsere großen Pianisten, vor allem die Liszt-Schüler, hätten Reubke gegenüber eine Verpflichtung. Er hat als op. 5 eine große Sonate in Bmoll für Klavier geschrieben, durch und durch Lisztisch, zum Teil mit wörtlichen Reminiszenzen. Aber was wollen die besagen, wenn man die freie und doch klare Anlage des Ganzen, das jugendliche Feuer und den Reichtum der musikalischen Ausführung, die innere Wärme aller Themen und die virtuose Beherrschung des modernen Klaviersatzes sieht! Warum spielt kein Pianist an einem seiner Klavierabende diese Musik, soweit mir bekannt die einzige Sonate, die den Versuch macht, die von Liszt in der Hmoll-Sonate gegebenen Anregungen zu verwerten? Und wenn unsere Pianisten nicht von selbst zu dem Werke greifen, — gibt es denn keine Konzertgesellschaft, die an d'Albert oder Ansorge oder an Frau Careno schreibt: Spielen Sie bei uns am so und so vielten, aber spielen Sie mal die Reubkesche Bmoll-Sonate? Wer will's thun?

2. Aprilheft 1902

Dies Werk ist leider gewöhnlichen Sterblichen nicht zugänglich, da es sehr große Anforderungen an die Technik stellt. Zwei Klavierstücke, eine Mazurka in E und ein Scherzo in Dmoll, sind schon eher zu bewältigen. Als feine Vortragsstücke, die von Pianisten übrigens mit allen Reizen des Anschlags ausgestattet werden könnten, empfehlen wir sie fortgeschrittenen Dilettanten zur Bereicherung ihres häuslichen Repertoires. Die genannnten Werke Neubkes sind erschienen bei J. Schuberth & Co. in Leipzig.

Noch etwas für geübtere Dilettanten sei gleich mitgenannt.

Harzbilder, op. 27 von Georg Schumann für Klavier zu zwei Händen (Verlag Bote & Bock in Berlin). Die Poesie des Harzes hat schon oft ansteckend gewirkt, die Musiker haben in der Hauptsache den Dichtern nachgesungen. Hier bietet einer unserer bekanntesten Musiker den Freunden der Harzlandschaft Erinnerungsbilder, die Lieder ohne Worte sind. Diese Gattung von Musik verdiente mehr Pflege, sie ließe sich zu einer bescheidenen heimatlichen Nutzkunst ausgestalten. Schumannsche Ideen, d. h. Robert Schumannsche, etwas mehr mit Anklängen an besonderes Heimatliches durchsetzt, warum sollten die nicht in der Hausmusik segensreich werden?

Ebenfalls im Verlage von Bote & Bock in Berlin sind die folgenden Kompositionen Eugen d'Alberts erschienen. Nachdem dieser besonders durch sein vorzügliches musikalisches Lustspiel „Die Abreise" sich in den bedeutendsten deutschen Städten auch als Komponist einen festen und dauernden Ruf erworben hat und nachdem um seinen „Improvisator" der Kampf entbrannt ist, ist es wohl am Platze, seinen wenig bekannten früheren Werken einmal einige Aufmerksamkeit zuzuwenden und festzustellen, was sich davon für die öffentliche und private Musikpflege nutzbar machen ließe.

Die ausübenden Künstler und besonders Leute, die wie d'Albert über ein gewaltiges Repertoire verfügen und während vieler Jahre von einem Konzert zum andern reisen, sind im eigenen Schaffen gewöhnlich zunächst von den Komponisten abhängig, deren Werke sie völlig in sich aufgenommen haben. Bei d'Albert brauchen wir nur sein op. 1, eine Suite für Klavier, und sein op. 10, die Fismoll-Sonate für Klavier, flüchtig durchzusehen, um dort Bach und hier Beethoven als Vorbilder zu finden. Die Suite lohnt trotzdem als Studie im alten Stile, da sie nicht übermäßig schwer ist, die geringen Mühen, die sie guten Spielern machen wird, und in der Sonate sollte man sich einmal die grandiose Schlußfuge ansehen. Hier zeigt d'Albert, wie er die kontrapunktische Technik beherrscht, und wie sicher er eine große Steigerung durch kraftvolles Uebereinandertürmen seiner Themen zu erzielen weiß. Diese Fuge sollten sich auch die ansehen, die jetzt über die kontrapunktische Kunst Max Regers sich vor Staunen nicht fassen können. Die d'Albertsche ist nämlich auch nicht ganz schlecht.

Freilich, gleich Reger ist d'Albert auch eine Zeit lang ein Opfer seiner Brahmsverehrung geworden. Es ist sehr eigentümlich, wie sich die kritiklose Nachfolge Brahmsens an seinen Jüngern rächt, und wie trotzdem die Wenigsten einsehen wollen, daß daran gewisse Eigenschaften der Brahmsschen Musik Schuld tragen, die neben all ihren guten, ja großen Eigenschaften doch eben auch ihre Schwächen hat, indem sie zum Teil denn doch in gewissen äußeren Manieren und schematischen Klangverbindungen, in den bekannten Eigenheiten des Klaviersatzes und mit harmonischen Lieblingswendungen ins Konventionelle übergeht. Ahmt man all diese kleinen Dinge nach, so muß man selbstverständlich erst recht dem Manierismus verfallen und lähmend auch auf

wirklich ursprüngliche Ideen einwirken. Brahmsens Persönlichkeit aber läßt sich eben nicht nachahmen, so wenig wie die irgend eines andern Großen.

Als ich vor langen Jahren einmal einem der besten Lisztianer Deutschlands sagte: „Nun, wir haben ja auch noch d'Albert; der kann ja auch mithelfen, wenn's Liszt durchzudrücken gilt", schüttelte er mit ironischem Lachen den Kopf und sagte: „Den haben wir an die Brahminen verloren." Ganz glaub' ich das nicht. Am meisten „brahmst" d'Albert in seinen beiden Streichquartetten op. 7 (Amoll) und op. 11 (Esdur), deren Quartettsatz übrigens ebenso anerkannt zu werden verdient, wie viele einzelne Schönheiten. Aber die Werke tragen halt einen fremden Stempel, sie beweisen weniger für die Schöpferkraft ihres Autors als für seine wohl im Anschlusse an Bülow erworbene Sympathie für den großen Nachromantiker von Wien. Auch in seinem op. 5 (acht Klavierstücken) und seinem op. 6 (Walzer für Pianoforte zu vier Händen) fühlt man sich nicht auf d'Alberts, sondern auf Brahmsens Pfaden. Ich möchte aber die Walzer, die gar nicht schwer sind und sehr viel prächtige Tanzstimmung enthalten, allen guten Menschen, die noch etwas auf Hausmusik halten, trotzdem sehr dringend empfehlen. Wenn man die Schelmerei und Zärtlichkeit und auch Derbheit, die drin steckt, mit fröhlichen Fingern sich als Festtagsmusik spielt, wird man viel behagliche Freude haben können. Und von den Klavierstücken zeigt das erste Heft unter der im Intermezzimuster gestickten Decke so viel echte, selbstempfundene Musik, daß der Verlag die noch vorhandenen Exemplare ruhig loswerden dürfte, ohne Schaden zu stiften. Ein sehr feines Stimmungsbild (à la Schubert) ist Nr. 3.

Ich möchte trotzdem auch den früheren d'Albert nicht nur als Epigonen von Brahms hinstellen. Denn wenn auch in den beiden größeren Werken dieser ersten Schaffensperiode, in der Fdur-Symphonie (op. 4) und der Ouverture zu Grillparzers „Esther" (op. 8) die Abhängigkeit ebenfalls nachweisbar ist, so sind doch die eigenen Akzente stark genug, um die deutschen Konzertinstitute zu verpflichten, die beiden Werke nicht gänzlich zu vergessen. Die Ouverture zu „Esther", die thematisch sehr klar und mannigfaltig und außerdem, ohne mit den Schwierigkeiten des modernen Orchestersatzes sich selbst den Weg in weitere Kreise zu verbauen, klangvoll instrumentiert ist, verdiente bei dem notorischen Mangel an guten Ouverturen neueren Datums in größeren wie bescheideneren Orchesterkonzerten öfter dargeboten zu werden. Und warum sollte, wer nicht die ganze Symphonie aufführen will, nicht wenigstens mit dem Scherzo einen Versuch machen? Man sollte sich überhaupt weniger scheuen, aus Symphonien im alten Stile, deren Zusammenstellung bis zu einem gewissen Grade doch äußerlich bleiben muß, dem Publikum bei Gelegenheit nur einen ausgewählten Satz vorzuführen. Wenn unsere großen Dirigenten mehr Initiative oder mehr Zeit zur Initiative hätten, würden sie sich aus diesem Scherzo längst ein Paradestückchen für passende und unpassende Gelegenheiten gemacht haben. — Aber vergessen wir über ihm nicht die ganze Symphonie. Der erste Satz ist echt symphonische Musik alten Stils, die durch die eigenartige Anlage fesselt. Das erste Thema hat kantabilen Charakter, während durch die Begleiter des zweiten Themas die Elemente, die den Konflikt der Durchführung veranlassen, hereingetragen werden. Die Erweiterung der Satzform, die damit verbunden wird, ist sehr anregend und verhilft dem Komponisten zu mehreren Höhepunkten. Der Satz ist auch insofern erst nach mehrmaligem Hören mit allen seinen Schönheiten zu erfassen, als er viele Feinheiten instrumentaler Natur und verborgene Beziehungen

einzelner Glieder zu einander enthält. Der Schluß wäre ja ohne Brahms nicht denkbar, aber die Erfindung und der Aufbau des Satzes gibt so viel Beweise von eigener Kraft, daß auch diese Takte nicht als eine Notanleihe wirken, besonders da sie außerordentlich schön klingen. — Auch die Anlage des letzten Satzes ist von der Bewunderung für den Schlußsatz der Fmoll-Symphonie von Brahms eingegeben, zum Glück ohne weitere Verwandtschaft. Das, was d'Albert gibt, ist für ein op. 4 und eine erste Symphonie ein schlagender Beweis von einer für das Symphonische begabten Natur. Das Hauptthema, das in der langsamen Einleitung eine bedeutsame Rolle spielt, ist eine lang-ausgesponnene kraftvolle Melodie, deren motivisches Material vielleicht mehr ausgenutzt sein könnte, um dem Satze noch mehr einheitliche Größe zu geben.

Die Symphonie ist, wie gesagt, wenig bekannt. Vielleicht liegt's an der Zeitströmung, die im Modernen eben doch allmählich, wenn auch halb unbewußt, und ohne des Ahnherrn recht zu gedenken, Lisztsche Ideen siegen lassen wird. Wo man aber auch ein Gegenbild haben will und trotz des Bewußtseins, daß auf dieser anderen Linie die höchsten Höhen nie zu erreichen sind, sich an der guten Kunst der Andersgesinnten erfreuen möchte, da greife man getrost auch einmal zu d'Alberts op. 4.

Ich habe, ehe ich für heute schließe, noch eines Verdienstes zu gedenken, das sich d'Albert auf dem großen Musikjahrmarkte erworben hat. Er hat ein sehr wertvolles Cello-Konzert geschrieben, das als op. 20 bei Rob. Forberg in Leipzig erschienen ist. Wer beurteilen will, was das heißt, wenn in diesem genus musicum einmal ein Lebewesen von Fleisch und Blut mit gesunden Gliedern, einem wohlgebildeten Gesicht und einer natürlichen Stimme geboren wird, muß alle die Mißgeburten kennen, die jahraus, jahrein von Jongleuren und Künstlern zur „Erhebung des Publikums" in den Meßbuden, die der Deutsche so euphemistisch Konzertsäle nennt, ihre Reverenzen machen. Wer diese Wesen, die nichts können als süßlich lächeln, mit den Augen schmachten, Grimassen schneiden und quietschen, immer wieder hört und noch an die künstlerische Urteilsfähigkeit der Menschheit glaubt, ist eigentlich ein seltsamer Optimist. Und doch sind wir's Alle, denn wir wollen doch für Kunst bei Leuten etwas thun, die den Männern, die mit diesen Quiekpuppen herumziehen, Beifall johlen und für die Unnatur und die geistige Armut dieser Produkte kein Verständnis haben. Was nützt es, sich vornehm abzuwenden, wenn der „gemeine Plebs" den Rixdorfer oder die Pflaume auf dem Baume pfeift, und sich hinterher ohne geistige und seelische Uebelkeit irgend eines der üblichen Virtuosenkonzerte für Cello anzuhören? Die größere ästhetische Unfähigkeit ist schließlich doch im zweiten Falle da! Oder ist es nicht eine Verirrung, es bewundernswert zu finden, wenn ein Mann auf einem Instrumente, das für gesangvolle Cantilenen in den tieferen Lagen bestimmt ist, in den höchsten Violintönen herumspringt und halsbrecherische Doppelgriffe und sonstige Kapriolen vollführt, die irgendwelchen Reiz außer dem größtmöglicher Verschrobenheit und Klangunschönheit nicht haben? Aber wer spricht so was aus? Alle machen sie Kotau, die Tageskritiker, die Musikvereinsvorstände, die Damen und Herren im Parkett, wenn Meister so und so ein altes oder neues Monstrum dieser Art mitbringt; alle sind sie vor Staunen außer sich über die stupende Technik usw. Als ob nicht jeder Turner, der geschmackvoll „arbeitet", und jede bessere Tänzerin viel höheren, weil viel echteren ästhetischen Wert hätten!

Wer hat nun den Mut, Aenderung zu schaffen? Welcher Konzertvorstand engagiert einen Cellisten nur unter der Bedingung, daß er ein Cello-

konzert von Haydn, Volkmann oder d'Albert — es kann noch ein paar gute geben, vollständig kenne ich diese Literatur natürlich nicht — spielt? Wer hat den Mut, den Vortrag der üblichen Schmachtschmarren mit Gliederverrenkung einfach zu verbieten? Oder wo ist das Publikum, das den „Meister“, der ihm solche Turnübungen zu bieten wagt, einfach auspfeift? Es ist unmittelbar eine Beleidigung der Zuhörer wie der im Programm stehenden echten Kunstwerke, wenn man solche unter der Ebene jedes besseren Variétés stehenden Produktionen zu bieten wagt. Bisher werden die geistig höherstehenden unter den Künstlern auch aus Verlegenheit zu jenen Gewächsen ihre Zuflucht genommen haben; deshalb ist's erfreulich, wenn die gute Literatur immer reichhaltiger wird. Das Konzert d'Alberts, das zu dieser ebenso langen wie notwendigen Abschweifung Anlaß gab, ist unter den neuen Versuchen, hier zu helfen, wohl der gelungenste. Es ist gleichzeitig künstlerisch wertvoll, interessant gearbeitet und dankbar für den Spieler. Also Alle werden Freude daran haben. Mögen sich's die Konzertvereinsvorstände, die auf allgemeinen Wunsch auch wieder einmal Herrn Cellovirtuosen A. oder Z. engagieren möchten, gleich kontraktlich bei ihm bestellen, um ihr Publikum vor den sonst unausbleiblichen Gefahren zu beschützen. Georg Göhler.

Rembrandt.*

Ein starker, dickleibiger Band, ein Goliath unter den Durchschnittsgenossen der Bücherei, schwer und wuchtig wie ein Kragstück und auch in der Farbe seines Umschlags dem gelblichen Sandsteinquader verwandt, in roten Lettern darauf der dämonische Name: Rembrandt. Das äußere Gleichgewicht ist gewahrt. Von einem Riesen will man nicht im Duodez unterhalten sein. Und der Inhalt des Buches? Schwer und ernst, wie die dröhnenden Schritte Rembrandts durch die Hallen der Zeit, tönen die Worte, die das gewaltige Thema einläuten, begleiten und von Abschnitt zu Abschnitt zu immer lebensvollerer Form gestalten. Gleichmaß auch hier.

Es gibt Bücher, die als Vignette den Weisheitsvogel der Minerva führen sollten, Werke, von denen eins oder zwei hinreichen, die dem ernsten Lesen des Gebildeten geweihten Mußestunden eines ganzen Winters auszufüllen, und deren Anregungskraft jahrzehntelang vorhält, bis sie dann ihren Zweck erfüllt haben, das heißt, bis ihre Lehre restlos vom Verstand und Geist des Lesers aufgenommen worden ist. Dann können sie als verbrauchte Kraftspeicher getrost beiseite stehen bleiben: sie haben uns nichts mehr zu sagen. Andere gibt es, leichtere Ware, die an der Stirnseite den buntschillernden Schmetterling als Titelzier tragen sollten, Bücher, die unserm Bedürfnis nach spielender Belehrung und raschem geistigen Stoffwechsel entgegenkommen, uns mehr anregende als ernährende Kost bieten und die sogleich zum welken Leichnam werden, wenn sie, wie die Eintagsfliege, ihrer kümmerlichen Zeugungskraft ledig sind. Neumanns Buch gehört der Minerva-Gruppe an: ernste Sammlung des so leicht abschweifenden und irrlichtelierenden Geistes verlangt es und Konzentration aller verfügbaren Vorstellungs- und Anschauungs-

* „Rembrandt“ von Carl Neumann, außerordentlichem Professor an der Universität Heidelberg. Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart. 1902.

kraft auf das jeweilige Kapitel. Nur wer diese Vorbedingung zu erfüllen vermag, der öffne das Werk, denn nur ihm wird es ein unerschöpflicher Gedanken-Akkumulator sein, dem andern wird es ewig schweigen. Das Lesen aber allein thut's freilich nicht. Der Weg zu dem Maler Rembrandt führt durch das Auge, nicht durch den Verstand, wenn auch vorerst durch das halbgeschlossene, dann durch das sich immer mehr erschließende. Sehen, sehen und wiederum sehen, — soviel der Nachbildungen seiner Werke einem zugänglich sind und vor allem soviele der Originale wie nur irgend möglich.

Aber lohnt sich einer einzigen Malerpersönlichkeit zuliebe ein so großer Aufwand von Mühe und Zeit? Tausende von Meisterwerken aller Länder und aller Zeiten breiten sich verlockend über die Wände unserer Galerien, und auch zu ihnen wünschen wir in ein persönliches Verhältnis zu treten. Und nun sollen wir monate-, vielleicht jahrelang uns in die Schöpfungen dieses einen versenken, wir, die wir doch nicht berufsmäßig die Wissenschaft der bildenden Künste betreiben? Ist das Leben für ein solches Opfer nicht zu kurz? Die Antwort lautet: nein. Nicht durch die Myriaden von Erzeugnissen ganzer Epochen gelangen wir zum künstlerischen und ästhetischen Genießen, und das ist doch schließlich unser letztes Ziel, sondern durch die Werke eines einzigen, aber gewaltigen Meisters. Wer in diese sich mit Auge und Seele tief hineingetastet und wer dort alle künstlerischen und psychologischen Probleme miterlebt hat, zu dem sprechen von selbst die unabsehbaren Bilderreihen auch der übrigen Maler, zunächst die aus verwandtem Geiste geborenen, schließlich aber auch die, so diesem geradewegs widerstreiten. Rembrandt — Rafael, zwei Antipoden, und doch führt ein Weg von dem einen zu dem anderen, freilich durch eine ganze Welt hindurch.

Aus dem gewaltigen Stoff, den Carl Neumann in seinem Buche umspannt, und aus all den Betrachtungen und Folgerungen, zu denen er anregt, kann hier auch nicht ein Tausendstel herausgehoben werden. „Dieses Buch wünscht, gelesen zu werden," sagt der Verfasser im Vorwort. Nur um diesem Wunsche Nachdruck zu geben, sei im folgenden ein Stenogramm des Inhaltes versucht.

Die Werke eines Künstlers sind Produkte seiner Anschauungs- und Gestaltungskraft. Sie bis in ihre geheimsten Tiefen zu durchforschen, hat sich Neumann zur Aufgabe gestellt, vom Nadir bis zum Zenith, und alle Probleme aus ihnen herauszuholen, — bis auf jenen letzten und ewig unerklärlichen Rest, der dem bewußten künstlerischen Wollen allein sein Dasein nicht verdankt, d. i. bis an jene Schranke, über die hinaus der göttlichen Schöpferkraft gegenüber die Analyse des Forschers versagt. Auf eine systematische Gruppierung der Werke hat der Verfasser verzichtet, etwa, wie das andere gethan haben, auf eine Anordnung nach den Lebensepochen des Meisters, nach dem Wechsel der formalen Ausdrucksweise, nach spitzpinseliger oder breiter Behandlung, nach dem Wandel des Gesamttones und dergleichen anderen Merkmalen. Gliederungen solcher Art führen gar leicht zu einer völligen Verkennung des Wesens des Genies, das nun einmal nicht in den Zwang irgend eines Schemas hineinpaßt. Starke und schwache Leistungen, meint Neumann mit Recht, verteilen sich über die ganze Schaffenszeit Rembrandts, über die Jugend, wie über das Alter. „Puls und Atem des Lebens wechseln, und zumal

neue Wendungen und Anläufe verknüpfen sich mit Rückfällen und Stockungen, mit Schwankungen, unsichern Uebergängen oder Uebertreibungen." (S. 33.) Nur ganz im allgemeinen nach der Zeitfolge seines Entstehens gleitet Bild an Bild des Meisters an uns vorüber, ruhig und feierlich, „in breiter königlicher Straße." Keine Scheidewand trennt das Werk von heute von dem von gestern, — aus Helldunkel und gleichmäßig verteiltem Licht, aus Moll und Dur, Farbenrausch und Farbenmonotonie, Gold und Braun, aus stiller und bewegter Szene, Bildnis, Stillleben, biblischem und mythologischem Stoffe, immer spricht das eine zu uns, das unwandelbare: die große Seele des Künstlers.

Aber auch das chronologische Prinzip, so anspruchslos und natürlich es Wollen, Werden und Wandeln enthüllt, es fügt sich dennoch nicht der dämonischen Erscheinung des Meisters, und rücksichtslos wird es von Carl Neumann durchbrochen, wenn es gilt, ein eigenartiges Problem zu verfolgen und zu demonstrieren. Der schöne Abschnitt von der „Nachtwache" ist hierfür das beste Beispiel.

Der phänomenale malerische und geistige Inhalt der einzelnen Schöpfungen Rembrandts bildet also den Kern des Buches. Und das ist ein Lob, das durchaus nicht jeder „Künstlermonographie" nachzusagen ist. Wie oft schon sind wir auf diesem Gebiete betrogen worden, wie oft hat man dort unsern Hunger nach Kunst mit biographischen Anekdoten oder mit der schalen Speise der „Bilderbestimmung" zu stillen versucht. Aber, wie der Verfasser einmal selbst sagt, alles ist Kern und Schale, — ist es nicht folgerichtig, hinzuzufügen: zu dem einen gelangt man nicht, ohne sich durch die andere hindurch zu arbeiten? Auf den vorliegenden Fall angewendet: trotz der nebensächlichen Bedeutung, die Neumann dem historischen Wissen beizumessen scheint (S. XIII), kommt er doch um die Thatsache nicht herum, daß man das künstlerische Verständnis für ein Objekt, von dem uns gewissermaßen die Hüllen dreier Jahrhunderte scheiden, nicht erwerben kann, ohne eine Kenntnis derjenigen allgemeinen politischen, kulturellen, religiösen, literarischen, ja selbst persönlichen Verhältnisse, unter denen es geschaffen ist; ohne zu wissen, welcher Art das Niveau des künstlerischen Bildens zur Zeit und im Lande des Meisters war; ob und in welchem Grade dieser von Werken vorausgegangener Kunstepochen beeinflußt war und welche Resonanz die seinigen bei den Zeitgenossen und bei den Nachgeborenen fanden. Das alles läßt sich aus dem einzelnen Bilde nicht herauslesen, und wenn auch Neumann im Vorwort sagt: „Was das einzelne Kunstwerk nicht ganz allein aus sich selbst sagen und so lebhaft ausdrücken kann, daß es uns ergreift, ist kein lebendiger Kunstwert," so durchleuchtet und zergliedert er dennoch in dem folgenden Texte diese historische „Schale" — hierin dem von Justi aufgestellten Muster folgend — mit recht erheblicher Gründlichkeit und Umständlichkeit. Es widerspricht geradezu seiner These, wenn er (S. 71) schreibt: „Das Rembrandt-Problem ist gewissermaßen auch nur ein Stück des allgemeinen Kulturproblems, in dem Holland sein Eingeborenes mit der von außen zudrängenden Bildung auseinanderzusetzen hatte." Von Rembrandts Zusammenhang mit der holländischen Kultur handelt dann ein ganzes Kapitel, und ein anderes, nicht weniger als fünfzig Seiten umfassendes, bespricht Frans Hals und die spätere Kunst und schildert auf das gründlichste das religiöse Leben der

Zeit und des Landes! Ich muß gestehen, daß ich mit besonderer Freude diesen Widerspruch zwischen der theoretischen Bewertung des rein Künstlerischen und der in der Praxis als notwendig gefundenen Beachtung des Geschichtlichen hervorhebe, da es mir scheint, als ob gerade in unsern Tagen eine allzu kräftige Reaktion gegen den „kunsthistorischen Unterricht" sich bemerklich mache, eine Bewegung, die, an ihrem Ausgangspunkte berechtigt, in einseitiger und rücksichtsloser Durchführung leicht verhängnisvoll werden könnte.

Daß den Kultur- und Zeitgeistschilderungen gegenüber die zufälligen persönlichen Daseins- und Lebensschicksale Rembrandts nur eine untergeordnete Rolle spielen, das entspricht indes völlig den im Vorworte verkündeten Leitsätzen. „Wesen jener Ordnung," heißt es auf Seite 343, „führen vermöge des Reichtums ihrer Innenwelt und des Werdedrangs ihrer schöpferischen Kräfte ein doppeltes Leben. Das Leben des Tages ist eines, und das Leben in der Kunst ein anderes." Das ist ein echt Schopenhauerscher Gedanke, der dann an Wirklichkeitsfällen bewiesen wird; während Saskia mit dem Tode rang, im Jahre 1642, wurde die Nachtwache vollendet, und dieser märchenhaften Lichtvision im Amsterdamer Reichsmuseum folgten unmittelbar eine Reihe der köstlichsten und einschmeichlerischsten Werke; und ferner: der furchtbare finanzielle Zusammenbruch des Meisters im Jahre 1656 stimmt zeitlich mit einem neuen künstlerischen Anlaufe sondergleichen überein, der seine Schöpfungen, dem Sorgengezieser zum Trotz, das an seiner Seele nagte, „aus dem betäubenden Dämmer ihrer Tonharmonien zu einer neuen Einheit, Breite und Größe emporführte." (Vergl. hierzu S. 337, 338, 383.)

In dem knappen biographischen Teile — die Selbstbildnisse aneinander gereiht, das ist seine Biographie! S. 485 — vermißt man schmerzlich den Mangel aller sicheren Unterlagen für das Charakterbild der kleinbürgerlichen Eltern, vor allem — ich denke hier an Goethes Jugendgeschichte — für das der Mutter. „Des Bildes der äußeren Erscheinung von Rembrandts Mutter glaubt man in Radierblättern und Gemälden sicher zu sein." Das ist alles! Das Seelenleben der Frau, von der Rembrandt gewiß manche Richtung seines ungewöhnlichen Intellekts und wohl auch die Lust zum Fabulieren geerbt hat, bleibt uns auch nach Carl Neumanns tiefschürfenden Forschungen noch immer unenthüllt.

Dagegen erhalten wir manche neue und interessante Aufklärungen über das Ansehen Rembrandts bei seinen Zeitgenossen, nach denen freilich die oft wiederholte Erzählung, er sei von der Mitwelt verkannt worden, ins Reich der Legende zu verweisen ist. Ihren Höhepunkt scheint die Wertschätzung des Meisters in den dreißiger und vierziger Jahren erreicht zu haben. Daß jedoch die Nachtwache vom Jahre 1642 mit ihrer eigenwilligen malerischen Behandlung und der Rücksichtslosigkeit gegenüber den Bestellern, die sich um ihre Bildniswirkung betrogen sahen, seine künstlerische Stellung von Grund aus erschüttert habe, das wird mit Recht bestritten, denn es verteilen sich die großen und außergewöhnlichen Aufträge ziemlich gleichmäßig über seine ganze Schaffenszeit. Bis nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, wo dann der eindringende Akademismus den Sinn für das Malerische vernichtete, giebt er dem Kunsturteil seiner Landsleute Muster und Gesetz; noch in den sechziger Jahren ist

sein Atelier von Schülern gut besucht, und bis zu seinem Tode waren die Preise seiner Werke, vornehmlich die seiner Radierungen, in stetigem Steigen begriffen. Daß er trotz alledem am Abende seines Lebens von allen seinen Gönnern und Freunden so gut wie verlassen erscheint, dafür ist neben seinen ehelichen Unregelmäßigkeiten der Grund hauptsächlich in gewissen Geschäftspraktiken zu suchen, die nicht für ganz fair gegolten haben und ihn „stark kompromittierten, wenn nicht gesellschaftlich unmöglich machten.“ (S. 597.)

Aus der Fülle der Gesichte, die uns aus Neumanns Buch entgegentreten, sei zum Schluß nur auf eins noch besonders hingewiesen, das sich gegen die landläufige Ansicht von der Stellung der Renaissancekunst innerhalb der allgemeinen Kunstentwickelung wendet: Rembrandts Kunst und die des ganzen holländischen 17. Jahrhunderts ist eine unmittelbare Fortsetzung des mittelalterlichen Kunstempfindens, dessen gewaltiger Strom „eine Weile unbeachtet von den Modegefühlen der oberen Schichten, unterirdisch geflossen war.“ (S. 366.) Die sogenannte Renaissance war nach Neumann nichts anderes, als ein verhängnisvoller Einbruch in die Sonnenbahnen des unergründlichen Geistes des Mittelalters und in den Quell seiner übersprudelnden Gestaltungskraft — ein grausamer Aderlaß, dem das lebendige Blut seiner spiritualistischen Seele entströmen mußte. Der Niederdeutsche Rembrandt und sein germanischer Wahlverwandter Shakspere, das sind die wahren Erneuerer der Kunst.

Möge diese kühne These zum Nachdenken über diese Betrachtung hinaus anregen! Alfred Lehmann.

Sprechsaal.

Noch einmal: „Tendenzpoesie.“

Im 10. Hefte des Kunstwarts hat Bonus wieder einmal die Frage von der Verwerflichkeit der Tendenzpoesie oder, wie er allgemeiner sagt, der „Tendenz in der Kunst“ aufgeworfen. Er nimmt dabei mehrfach Bezug auf den Aufsatz, den ich vor einigen Jahren in meiner Essaysammlung „Alltägliches und Neues“ veröffentlicht habe, und glaubt, ich habe „richtige Beobachtungen unvorsichtig wiedergegeben und dann auch unrichtig gedeutet.“

Wie mir scheint, hat Bonus diejenigen meiner Ausführungen, gegen die er sich wendet, mißverstanden. Im übrigen halte ich seine Darlegungen, insbesondere seine Ehrenrettung und Verteidigung der Tendenzkunst für durchaus zutreffend, aber freilich nur dann, wenn man unter Tendenzkunst das versteht, was Bonus als selbstverständlich annimmt: jede Kunst, die irgend eine — außerästhetische — Tendenz verfolgt. Gewiß verbinden viele diesen Sinn mit dem Worte; häufiger aber ist, meiner Meinung nach, eine andere Bedeutung, die Bonus ganz außer Acht läßt. Und hat man diese im Auge, dann werden seine polemischen Ausführungen zu gutem Teile gegenstandslos.

*

„Ob nicht,“ so schreibt Bonus, „sehr oft die Kritiker, welche von einem Kunstwerk sagen: es enthält Tendenz und ist also keine Kunst,

vielmehr meinen: es enthält nicht Tendenz genug? Die Tendenz hat den Dichter nicht genügend erfüllt? Nicht tief genug gepackt? Sie ist ihm nicht in die Natur übergegangen? Oder auch: die Tendenz selbst war oberflächlich, zu sehr Augenblickstendenz? Oder verlogen durchgeführt? Aber das alles bedeutet etwas ganz anderes, als Tendenz an und für sich bedeutet. Und das sollte man doch unterscheiden."

Ob nicht vielmehr Bonus selbst nicht genügend unterschieden hat, was Tendenz, vielleicht nicht an und für sich — aber dem gemeinen Sprachgebrauche gemäß bedeutet?

Es geht dem Worte Tendenz wie so vielen andern: in seiner allgemeinen Bedeutung ist es durchaus neutral, im besonderen Zusammenhange, in bestimmten Verbindungen und vor allem in dem Adjektiv „tendenziös" gewinnt es einen Nebensinn und wird zu einem Wert-Prädikat. Man vergleiche den Ausdruck „Charakter." Irgend einen Charakter, einen guten oder schlechten, einen starken oder schwachen, hat ja jedermann, und insofern kann diesem Worte allein kein lobender oder tadelnder Nebensinn anhaften. Sage ich aber von einem Menschen, „er hat Charakter," „er ist ein Mann von Charakter," so schließt das eine Anerkennung ein; und beim Gebrauch dieser Wendungen bedeutet „Charakter" nicht mehr einen Charakter im obigen allgemeinen Sinn, sondern einen qualifizierten, etwa einen festen, energischen Charakter. Und demselben Unterschied begegnen wir bei den abgeleiteten Adjektiven: „charakteristisch" auf der einen Seite und „charaktervoll" auf der anderen.

Um den doppelten Gebrauch des Wortes Tendenz ins Bewußtsein zu heben — vorläufig ohne besondere Rücksicht auf die ästhetische Terminologie — überlasse man sich unbefangen dem Eindruck der folgenden drei Sätze:

1. Dieses Buch hat die Tendenz, Uebelstände im Finanzwesen aufzudecken;

2. dieses Buch gruppiert die Thatsachen tendenziös;

3. dieses Buch ist ein Tendenzwerk.

Fraglos ist im ersten Satze Tendenz ein ganz neutrales Wort: nicht daß das Buch überhaupt eine Tendenz hat, sondern welche Tendenz es verfolgt, ob es etwa Uebelstände aufdecken oder die Sittlichkeit untergraben will — das allein ist für die Beurteilung maßgebend. Ganz anders der zweite Satz. Hier liegt in dem Ausdruck tendenziös unter allen Umständen ein starker Tadel, selbst wenn die Tendenz darin besteht, Vaterlandsliebe zu fördern oder die Anarchisten zu zerschmettern, wenn sie also nach allgemeiner Auffassung eine löbliche ist. Tendenziös sein heißt eben nicht soviel wie „irgend eine beliebige Tendenz haben," sondern in bewußter Absicht alles, auch die Wahrheit, der Tendenz unterordnen; so daß zu der Bedeutung „sophistisch," „unwahrhaftig" nur noch ein Schritt ist. Fragt man sich aber, wie der dritte Satz zu verstehen sei, ob im Sinne des ersten oder zweiten — so wird meinem Sprachgefühle und meiner Erfahrung zufolge die überwiegende Mehrheit sich für den zweiten Fall entscheiden und ein Tendenzwerk als ein „tendenziös gefärbtes" Machwerk deuten, nicht aber als ein solches, das irgend eine Tendenz hat.

Nach dieser Analogie ist es unbestreitbar, daß auch unter Tendenzpoesie eine tendenziöse Poesie verstanden werden kann. Und daß das

Wort auch thatsächlich oft so verstanden wird, lehrt ein Blick in jede kritische Zeitschrift. So schreibt — um nur ein Beispiel anzuführen — Leopold Weber in einer Besprechung des Schauspiels „Die größte Sünde" von Otto Ernst (Kw. XV, 6): „Das Drama ist ein Tendenzstück. Es handelt sich für den Verfasser vor allem darum, Ueberzeugungen möglichst starken Ausdruck zu geben. Das bedeutet noch keinen Vorwurf, aber dem Zweck ordnet sich bei ihm der Gang und die Charakteristik der Personen völlig unter. Da darf es denn nicht Wunder nehmen, wenn wir keine individuell gestalteten Menschen, sondern nur nach der Schablone zugeschnittene Träger von Ueberzeugungen finden."

Tendenzpoesie dieser Art gehört immer zu jener Kunst, die man als „gemachte," „berechnete," „ausgeklügelte" der „ursprünglichen," „echten," „voll empfundenen" gegenüberstellt. Man glaubt dem Dichter nicht recht; man merkt Absicht und man ist verstimmt. Es handelt sich nicht sowohl um einen Mangel an Objektivität und Unparteilichkeit schlechthin, als um einen Mangel an Glaubhaftigkeit und Wahrhaftigkeit. Daher richtet sich der Vorwurf der Tendenziösität gegen die Motive und die ganze Schaffensart des Künstlers und man kann, um ihn im besonderen Falle zu begründen, weniger objektive Merkmale und nachweisbare Thatsachen herbeiziehen, als sich auf den Gesamteindruck berufen.

Diese Absichtlichkeit, von der ich spreche, hat aber nichts mit dem Willen zu schaffen, einer subjektiven, vielleicht einseitigen und beschränkten Ueberzeugung kräftigen Ausdruck zu verleihen, wie sie z. B. ganz naturgemäß auftritt, wenn ein Dichter eine Idee oder eine Person verherrlicht. So kann man bei einem Gedichte wie Fontanes „Douglas" gewiß den Willen voraussetzen, die unbedingte Königstreue des Vasallen — die manchen sogar ein wenig hündisch erscheinen mag — zu verherrlichen und, wer mag, kann ja hier gewiß von „Absicht" reden; aber von der „Absichtlichkeit" des „Tendenzgedichtes," der Aufdringlichkeit und Unredlichkeit anhaftet, ist doch keine Rede.

Wir haben hier einen Gegensatz vor uns, wie er auch sonst vielfach der ästhetischen Beurteilung zugrunde liegt. Man denke daran, für wie unkünstlerisch unter allen Umständen „Effekthascherei" gilt, während man es für ganz selbstverständlich erachtet, daß ein Künstler mit seinem Werke starke Wirkungen und große Erfolge erzielen will. Es sind durchaus nicht Unterschiede des Grades, die mit den, wörtlich genommen, ziemlich bedeutungsgleichen Ausdrücken „nach Effekt haschen" und „starke Wirkungen erstreben" gekennzeichnet werden, sondern grundsätzliche Unterschiede in den Motiven des künstlerischen Schaffens. Und genau um diese Unterschiede handelt es sich auch, wenn man Tendenzkunst der echten Kunst gegenüberstellt.

*

Aber alle diese Unterschiede kommen für Bonus nicht in Frage. Er nimmt Tendenz in seiner allgemeinsten Bedeutung, und es ist unzweifelhaft, daß viele Kritiker, die wider die Tendenzpoesie eifern, seine Terminologie teilen. Im Einzelnen freilich wird sich das nicht immer nachweisen lassen. Kritiker pflegen es ja meist unter ihrer Würde zu halten, zu sagen, was sie unter ihren Schlagworten verstehen, viele gebrauchen sie heute so und morgen so, oder sie vermengen die verschie-

denen Bedeutungen in einem Atemzuge mit jener Unbefangenheit und naiven Unlogik, die den unterhaltenden Plauderer und anregenden Feuilletonisten ziert. Bequeme ich mich aber der Terminologie an, wie sie Bonus in seinem Aufsatze vertritt, verstehe ich also unter Tendenz den Ausdruck einer starken — vielleicht ganz subjektiven einseitigen parteiischen — Ueberzeugung, die ganz naturgemäß den Willen in sich schließt, ihr wenigstens zum moralischen Siege zu verhelfen, nun so finde auch ich beim besten Willen keinen Grund, warum eine Poesie zu verwerfen sei, lediglich weil sie eine solche Tendenz hat. Und das gilt auch dann, wenn diese Tendenz politischer oder sozialer Natur ist und mit aktuellen Tagesfragen in Verbindung steht, was ja als besonders anrüchig gilt. Richtig ist es freilich, daß es wohlfeiler ist, mit Stoffen dieser Art äußere Erfolge zu erzielen, und daß mancher vornehm denkende Künstler es schon aus diesem Grunde vorzieht, „unzeitgemäß" zu sein. Auch ist es ja gewiß schwieriger, den künstlerischen Wert ausgesprochener Tendenzwerke dieser Art zu bemessen. Wie viele Dichtungen erscheinen einer neuen Generation ungenießbar, wenn das Interesse am Stoffe verraucht ist! Ueberdauert aber ein Werk dieser Art die Erfolge des Tages, gelingt es ihm, auch einem späteren Geschlecht wieder lebendig zu machen, was ein älteres bewegte, dann kann man es sicher kein wertloses Machwerk nennen. Ich bekenne auch gern, so altmodisch zu sein, Dramen von der Art der „Hochzeit des Figaro" von Beaumarchais für gute Stücke zu halten.

Es liegt eine ganz seltsame Psychologie der Meinung zugrunde, als könne ein Künstler beim Schaffen alle seine politischen und sozialen Ueberzeugungen oder seine sonstigen Ideale ablegen wie einen Rock und plötzlich einer gottähnlichen Objektivität und Unparteilichkeit teilhaftig werden. Auch gestehe ich, orakelhafte Aussprüche, wie: „Tendenzpoesie verstößt gegen das Gesetz der Objektivität in der Kunst," für eitel Humbug zu halten. Hat schon irgend jemand ein Gesetz der Objektivität klar formulieren hören? In der Lyrik hat ja Objektivität überhaupt wenig Sinn; und es ist nur selbstverständlich, daß Kampflieder oder religiöse Gesänge, wie sie Bonus erwähnt, trotz der Ungerechtigkeiten und objektiven Unwahrheiten, die sie enthalten mögen, doch echt empfundene und gute Gedichte sein können. Auch beim Roman oder beim Drama ist die Forderung nach Objektivität nur mit großen Einschränkungen zu stellen und sehr cum grano salis zu verstehen. Ein Satz wie der, daß im Drama von zwei einander befehdenden Parteien beide in ihrer Art „Recht haben" müßten, enthält zwar einen Kern Wahrheit, aber allgemeingiltig kann auch er nicht genannt werden. Und wenn Shakespere in seinem Heinrich V. seine Landsleute mit einer Fülle von Liebe zeichnet, alle Franzosen aber als lächerliche Prahlhänse oder Trottel darstellt — nun so bekenne ich, in dieser kräftigen Naivität noch keine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst finden zu können oder einen Anlaß, Heinrich V. unter die schlechten Stücke zu zählen.

Die Behauptung, Tendenzkunst — immer in unserem allgemeinen Sinne — sei Afterkunst, gehört zu jenen einseitigen und mißverständlichen Sätzen, wie etwa: „Kunst hat mit Moral nichts zu schaffen," „alles Interesse am Stoff ist verwerflich," „es kommt nur auf das Wie, niemals auf das Was an" u. s. f. Sie werden dadurch nicht

richtiger, daß sie von Kritikern und Künstlern immer wiederholt werden. In dieser Hinsicht kann ich also Bonus nur durchaus zustimmen.

*

Nun hat er aber einige Sätze von mir angeführt, die mit dieser Auffassung in Widerspruch stehen sollen. Die fraglichen Sätze stammen aus einem Aufsatze über die Verwertung der Suggestion in der Dichtkunst, in dem jene Sorte von Kunstwerken, *die ganz außerhalb der ästhetischen Illusion stehende Gefühle* zu erwecken suchen, beiläufig als Sensations- und Tendenzwerke charakterisiert und verworfen werden. Ich bemerke, daß ich auf die gebrauchte Terminologie *kein* Gewicht lege, daß ich sie auch keineswegs für erschöpfend halte; daß ich aber an der *Sache*, an der Beurteilung der fraglichen Poesie durchaus festhalte.

Der strittige Punkt ist einfach der: Bonus glaubt, ich wolle überhaupt dem Künstler verwehren, „reale" Gefühle wie: sinnliche Erregungen oder religiöse Empfindungen zu erwecken; ich aber lehne diese Gefühle nur dann ab, wenn sie *außerhalb der ästhetischen Illusion* stehen und *insofern* „reale" sind. Ich mache also ausdrücklich die Voraussetzung, daß die fingierte Realität des Kunstwerks sich von der Wirklichkeit des Beschauers unterscheidet. Diese Voraussetzung trifft aber in den von Bonus angezogenen Beispielen, die gegen mich zeugen sollen, gar nicht zu. Wie bei einem Vaterlandsliede patriotische Begeisterung, wie bei einem Huldigungspoëm auf Bismarck die Verehrung zu diesem Mann „außerhalb der ästhetischen Illusion stehende Gefühle" genannt werden können, ist mir unverständlich. Es liegt also auch kein Grund vor, diese Werke zu beanstanden, wenigstens nicht aus den von mir angegebenen Grundsätzen heraus.

Ganz anders verhält es sich aber etwa bei jenem Stück von Philippi, in dem die Konflikte eines adligen Besitzers industrieller Werke mit seinem Generaldirektor dargestellt werden. Hier wird durch offenkundige Anspielungen der ganze Gefühlskomplex angeregt, der seinerzeit das deutsche Volk bei der Entlassung des Fürsten Bismarck bewegte. Und nicht das Spiel der Gefühle, die sich aus der Situation und den Charakteren des Stückes, d. h. aus der künstlerischen Illusion ergeben, bewirkt unsere stärkere Anteilnahme: die Beziehungen zur Wirklichkeit, zum politischen Klatsch des Tages setzen den Hebel für eine wohlfeile Wirkung in Bewegung. Ob es berechtigt ist, Werke dieser Art *schlechthin* Sensations- oder Tendenzwerke zu nennen, das ist — wie gesagt — eine nebensächliche Wortfrage; die Behauptung ihrer künstlerischen Minderwertigkeit und die dafür gegebene Begründung aber muß ich aufrecht erhalten.

Karl Otto Erdmann.

Lose Blätter.

Balladen von Carl Spitteler.

Vorbemerkung. Die folgenden Gedichte sind den „Balladen" Carl Spittelers entnommen, die in Albert Müllers Verlag zu Zürich erschienen sind. Da Carl Spitteler unser Mitarbeiter ist, müssen seine Gedichte für sich selber sprechen.

*

Hausspruch.

Dies ist mein Haus,
Der Frohsinn schaut draus.
Was ist denn darin?
Was Liebes ist drin.
Ihr bösen Geister lobet den Herrn!
Mit Krankheit bleibt fern.
Alle guten Gaben,
Besuch will ich haben.
Der Frauen Schmunzeln, der Männer Witz
Macht die Seele rund und die Zunge spitz.
Ihr lieben Leute, worum ich bitt',
Bringt eure Kinder mit.
Ich kann sie erwarten,
Ich hab' einen Garten.
Ach, heiliger Sebastian im Himmel mein!
Könnt ihr denn nicht schrein?
Jodidel, jodudel, so laut als es gellt,
So lang als es hält.
's gibt wichtige Leute im Lande genug,
Sie dünken sich weise und sind noch klug.
Bedient denn, o Gott,
Mich niemand mit Spott?
Nichts thut der Leber so wohl und lieb
Wie ein geschliffener Schnabelhieb.

Das Postmaidlein.

Stapft' ein Maidlein auf die Lützelalp,
Flink und frei und sauber allenthalb.
Bar der Scheitel, Füß' und Waden nackt
Und die Aermchen mit der Post bepackt.
Senngehöfte lehnten ihrer drei
An der Halde in derselben Reih'.
Furchtsam hielt sie an der ersten Thür,
Kramt' ein Brieflein ordentlich herfür.
Schritt zum zweiten Gaden alsodann,
Bracht' ein sattes Päckchen an den Mann.
Endlich drüben bei dem dritten Haus
Langte sie ein Telegramm heraus.
Hüpfte dann und jauchzt' ein dutzendmal,
Lief mit lust'gen Sprüngen heim zu Thal.

Gab den Beutel ab im Postkontor,
Schloff zu Bett und legte sich aufs Ohr.

Aber oben in der Alpennacht
Ward bei Licht die ganze Nacht gewacht.
Aus dem hintersten der Weiler drei
Klagte Jammerruf und Wehgeschrei.
In dem mittlern war Mordio im Schwang.
Aus dem ersten becherte Gesang.

Maidlein mit dem Kinderangesicht!
Sag, was hast dort oben angericht't?
Säh' man's auch den nichtigen Händlein an,
Daß dir Fluch und Segen klebt daran?

Die jodelnden Schildwachen.

Am Uetliberg im Züribiet
Da steht ein Pulverturm im Riet;
Herr Cavaluzzi, der Major,
Pflanzte drei Mann als Wacht davor.

„Hier bleibt ihr stehn, ihr Sakerlott!
Und daß sich keiner muckst und rod't!
Sonst — Strahl und Hagel — gibt's etwas!
Verstanden? — Also: merkt euch das."

Drauf bog er um den Albisrank,
Wo er ein Tröpflein Roten trank.
Ein Schöpplein schöpft' er oder zwei,
Da weckt' ihn eine Melodei.

Dreistimmig wie ein Engelchor
Scholl's hinterm Pulverturm hervor.
Da half kein Zweifeln: das ist klar!
Die Schildwach jodelte fürwahr.

Wer galoppiert jetzt ventre à terre
Wie Blitz und Strahl vom Albis her?
„Vor allem haltet dieses fest:
Drei Tage jeder in Arrest!

Ja wohl! das käm' mir just noch recht!
Um eines aber bitt' ich, sprecht,
Wie diese Frechheit euch gelingt,
Daß einer auf dem Posten singt?"

•

Da sprach der Erste: „Kommandant!
Dort unten liegt mein Heimatland.
Ich schütz' es mit der Flinte mein.
Wie sollt' ich da nicht lustig sein?"

2. Aprilheft 1902

Der Zweite sprach: „Herr Cavaluzz!
Seht Ihr das Rathaus dort am Stutz?
Dort wähl' ich meine sieben Herrn.
Drum dien' ich froh; drum leist' ich gern."

Der Dritte sprach: „Ich halt' als Norm:
's ist eine Freud', die Uniform.
's ist eine mutige Mannespflicht.
Da muß man jauchzen. — Oder nicht?"

Der Junker schrie: „Zum Teufel hin!
Die erste Pflicht heißt Disziplin! —
Ihr Lauser! wart'! euch krieg' ich schon!
Glaubt mir's!"
Und wetterte davon.

*

Am selbigen Abend spät indes
Meint' Oberst Lafont in der Meſſ':
„Was Kuckucks hat nur der Major?
Er kommt mir heut ganz närrisch vor!

Singt, pfeift und möggt in seinen Bart.
Das ist doch sonst nicht seine Art."
Der Cavaluzzi hörte das,
Sprang auf den Stuhl und hob sein Glas:

„Mein lieber Vetter Ferdinand,
Stadtrat und Oberst zubenannt!
Wenn einer kommt und hat die Ehr'
Und dient in solchem Militär

Von wetterfestem Bürgerholz —
Gesteift von Trotz, gestählt von Stolz —
Lausketzer, die man büßen muß,
Weil ihnen schildern ein Genuß —

Mannschaften, wo der letzte Hund
Hat ein Ideal im Hintergrund —
Komm her beim Styx! stoß an beim Eid! —
Wer da nicht mitmöggt, thut mir leid."

Historischer Adelsklub.

Zu seinem Bruder Pluto sandte Zeus:
„Entbiete mir zu meinem Namensfest
Auf den Olymp die großen Toten sämtlich;
Unsterbliches Verdienst ist auch ein Adel."

Klein war der Saal, erlesen die Gesellschaft.
Als Schibboleth anstatt der Wappenschilder
Diente das Antlitz. Nämlich alle wiesen,
Ob noch so uneins an Profil und Ausdruck,
Doch ein gemeinsam Muttermal im Antlitz,
Das Muttermal des Mutes und der Wahrheit.

Da that sich auf die Thür und feierlich
Mit hohepriesterlichem Schritt, die Toga
In wichtigen Falten um die Brust geworfen,
Die Stirn bekränzt, das Lockenhaar gescheitelt,
Erschien ein Gast, den hohen Göttern ähnlich.

Befremden lähmte die Versammlung. Hera,
Die Brauen zuckend, biß sich auf die Lippen.
Zeus aber, freundlich vor den Fremdling tretend:
„Fürwahr, es thut mir leid, ein Mißverständnis —"
Dann wettert' er zu Pluto: „Ohne Spaß,
Mein lieber Bruder, ernstlich, solche Possen
Verbitt' ich mir." Wieso? „Das war der große —"
Mit heftiger Stimme unterbrach ihn Zeus:
„Ein feierlicher Kerl ist niemals groß.
Behalte das und merk' dir's für die Zukunft."

Schlechte Gesellschaft.

Kam eines Mannes Seele jüngst gegangen,
Der Erde Licht und Leben zu empfangen.
Im Thale Josaphat am Brückensteg
Vertrat ein Abgeschiedner ihm den Weg,
„Halt ein! Wohin?" Der Neuling sprach verwundert:
„Wieso? Warum? Ins währende Jahrhundert."
„Du könntest, darf ich meinen Rat empfehlen,
Dir eine bessere Gesellschaft wählen."

Es ist kein Mannesmark, es ist ein Teig,
Mit Fäusten tapfer, an Charakter feig.
Es fehlt der Mut, der im Gewissen sitzt,
Der freie Geist, der frisch die Wahrheit blitzt.
Duckmäuser, hinter die Moral versteckt,
Blinzelt ein jeder pfiffig nach Respekt.
Mit Anstand ist ihr Muckerherz befrackt;
Heucheln, das Wort klingt schlecht, drum nennt man's Takt.

Mit Oel und Andacht salben sie ihr Haupt
Vor einem Gott, an welchen keiner glaubt.
Prüd bis zur Zehe, bis zum Molekül,
Entbehren sie das erste Schamgefühl,
Das Schamgefühl, den Spiegel vorzunehmen,
Um vor der Weltgeschichte sich zu schämen.
Denn, was erstritten unsrer Väter Thaten,
Das haben sie verschachert und verraten.
Ich würd' mir's doch noch einmal überdenken
Und in ein redlicher Jahrhundert schwenken.

Träume Jakobs des Auswanderers.

1. Das Begräbnis.

Mir war im Traum, sie thäten dich begraben,
An einem Sonntag, draußen unterm Wald,
Mit Singen und mit Beten. Leisen Trittes
Durch eine Seitenpforte naht' ich traurig,
Entblößten Haupts von hinten der Versammlung.

Da stockte plötzlich der Gesang. Erstaunt,
Mit scheuen Blicken starrten sie nach mir.
Die Meßner zischelten. Ein Gärtnerjunge
Schob mir mit dienstbeflissʼnem Grinsen heimlich
Durch meine Finger einen Kranz von Dornen.
Aber die Menge teilend trat der Pfarrer
Mir feierlich entgegen, schrieb das Kreuz
Auf meine Stirn, legte die heilige Schrift
Mir auf die Brust und las mit lauter Stimme:
„Vergib, auf daß man dir vergebe," las er.

Da regte sich's im Dornenkranz, und wuchs
Und quoll wie Blust im Frühling. Rote, samt'ne,
Großmächt'ge Königsrosen fraßen wuchernd
Die lichte Luft, den leiderfüllten Kirchhof.
Blieb nichts mehr übrig als ein stilles Antlitz,
Von Schmerz verschönt, die Heimataugen
Wehmütigen Blicks mich grüßend durch die Rosen.

2. Das Geschenk.

Mir träumt', ich schlummert' unterm Weidenbusch
Am Bachesufer, auf der Himmelswiese.
Und mit dem Wasser käm' ein schöner Mann
Im Boot dahergefahren. Längs der Fahrt
Bog er die Büsche auseinander, spähte
In das Versteck und reichte links und rechts
Geschenke, welche er dem Boot enthob.

Wo er vorbeizog, scholl ein Dankesschluchzen.
Und aus den Wellen sang's wie Orgelstimme;
„Kleingläubige Zweifler, habt ihr's nicht gespürt?
Ihr mußtet leiden, daß ihr lerntet wünschen.
Ihr mußtet wünschen, daß ich euch's gewähre,
Was jeder im verschwiegnen Seelengrund
Ersehnt, die Träume, die dem eignen Herzen
Er nicht verriet, ich habe sie gebucht.
Nehmt hin, ich kenne jedes Menschenherz!
Nehmt hin, ich kenne jeder Seele Sehnsucht!"

Allmählich kam er auch zu mir. Neugierig
Schärft' ich den Blick, denn keines Wunsches war

Ich mir geständig. Da entstieg dem Nachen
Ein strahlend Frauenbild, vertraulich winkend,
Eilt' auf mich zu und lachte mir ins Auge:
„Kleingläubiger Zweifler, hast Du's nicht gespürt?"

Dann nahm sie meine Hand und führte mich
Durch blumige Triften nach den blauen Bergen.
Viel Fenster lugten auf den Weg, dahinter
Gesichter, deren Grüße uns vermählten.
Wir aber zogen mit einander weiter
Und immer weiter über Berg und Thal,
Ohne Verdruß und ohne Müdigkeit,
Bis wir verschwanden in gottinniger Ferne.

3. Der Vater.

Mit einem Trupp entschlossener Gesellen
Entwich im Traum ich heimlich übers Weltmeer.
In finst'rer Nacht erreichten wir die Heimat.
Die Einen hielten mit gespannter Büchse
Am Thor der Kirchhofmauer Wacht. Der Rest
Versah die Pferde. Nach dem Grab des Vaters
Schlich ich hinüber, und mit banger Hast,
Verhalt'nen Atems fing ich an zu schaufeln.
Ich grub und grub. In bodenlose Tiefen
Tauchte der Spaten. Doch vergebens. „Vater,"
Rief ich, am Boden hingestreckt, „ich bin's!
Die Pferde stehn bereit! Auf! laß uns fliehn!"

Da stand er plötzlich neben mir; leibhaftig
Und wahr, als wär' er niemals tot gewesen.
Nur etwas müde. Mit den Händen faßt'
Er meinen Arm; sein Auge blieb geschlossen
Und wie im Traume lallte seine Zunge.

Ich hob ihn rasch aufs Pferd. Und während wir
Mit hoffnungsfrohem Mut von dannen sprengten,
Begann ich ihm von Völkerkrieg und Frieden
Und was sich andres seither zugetragen,
Zu melden und zu schildern. Muntrer wurde
Sein Angesicht und öfters nickt' er lächelnd.

Allmählich aber schlottert' er im Sattel.
Der Körper sank, die Hände suchten Stütze.
Unruhig schüttelt' er den weißen Bart.
Dann flüstert' er mit tonverlass'ner Stimme:
„Es wird mir doch zu schwer. Ich möchte ruh'n."

Und während ich ihn aus dem Sattel hob,
Entdeckt' ich plötzlich, daß ihm eine Wunde,
Vom Hemd verdeckt, die mächtige Brust zerfraß.
War alles hohl inwendig, gleich als wenn er
Unter der Haut nicht Fleisch und Bein mehr hätte.

Und ich begriff, daß ich ihn nie mehr rette.

Das Sterbefest.

Als noch Saturn der Herr der Erde war,
Geschah das Sterben einmal nur im Jahr.
Nicht einsam litt der Mensch die Todesnot,
Es war ein feierlicher Völkertod.

Auf einer Wiese standen sie vereint:
Brüder und Unbekannte, Freund und Feind,
Von Andacht hehr, von Sympathie gestärkt:
Die Auserlesnen, die der Tod gemerkt.

Der König brach das Schweigen und begann:
„Kinder des Todes! schaut einander an!
Weil man nun sterben muß und scheiden soll,
So laßt hienieden Bitterkeit und Groll.
Was du gelitten, was geduldet hast,
Wirf's hinter dich, 's ist eitel Herzenslast!
O folgt dem Ruf, der euch im Herzen tönt.
Auf denn! es scheide keiner unversöhnt!"

Ein Schauer schüttelte die Opferschar
Und zaudernd maß sich manches Feindespaar.
Der feuchte Blick, der ihm entgegenschmolz,
Entwaffnete den eigensinnigen Stolz.
Sie fühlten sich einander leidverwandt
Und jeder bot dem andern treu die Hand.

Zum zweiten redete die Königin:
„Aus dem Verluste pflücket den Gewinn:
Kein Schicksal ist auf Erden noch so graus,
Die Liebe schöpft ein Körnchen Glück daraus.
Ist einer, der im tiefsten Herzensgrund
Denkt einer Jungfrau mit verschwiegnem Mund,
Er trete vor sie hin und meld' es frei,
Damit ihm Dankestrost und Antwort sei.
Des Todes Allmacht sprengt der Sitte Zwang,
Vor seinem Odem fallen Stand und Rang."

Jetzt, wie zur Quelle, die ihn labt und heilt,
Der durst'ge Wanderer frohlockend eilt,
So flog, vom Hoffnungssonnenstrahl beseelt,
Jeder zu jener, die sein Herz erwählt.
Ein Sehnsuchtsschrei, ein stammelnder Erguß —
Und Scham und Jubel einten sich im Kuß.

Horch! Harfenhauch und Psalterharmonie!
Andächtig fällt die Menge auf die Knie.
Ein Todesherold mit bekränztem Schwert
Reitet heran auf schwarzumflortem Pferd.
„Gegrüßt! ihr auserwählten Helden ihr!
In Gottes Namen! Freunde! folget mir!
Fest steht und unverrückt des Schicksals Schluß,
Darum geschehe, was geschehen muß!"

Kunstwart

Da brandete das Abschiedsschmerzenmeer,
Und tausend Namen schluchzten hin und her.
Der Herold hielt sein Angesicht verhüllt,
Bis daß der Schmerz sein billig Maß erfüllt.
Dann winkt' er mit der Hand, die Trommel schlug:
Von hinnen wankte der verlorne Zug.

Die Brüder gaben eine Strecke weit
Dem todgelobten Trüpplein das Geleit,
Bis an die Landesgrenze, wo der Weg
Berganschleicht über einen Brückensteg.

Dort stellten sie sich längs dem Wasserlauf
Hüben und drüben an den Ufern auf.
Vom Weidendickicht, das den Bach besetzt,
Brach jeder sich ein junges Zweiglein jetzt.
Das reicht' er seinem Gegenüber dar,
So daß von dieser und von jener Schar
Kreuzweis verschlungen ein lebendig Band
Von Grüngezweig die Trennung überwand.
Dann sangen alle ohne Unterschied
Im Doppelchor ein tausendstimmig Lied:

„Getrost! ob auch uns trennt des Todes Schlund!
Wir stammen allesamt aus einem Grund:
Wir zielen allzumal nach einem Schluß,
Der das Zerstreute wieder sammeln muß.
Kein Hauch, kein Staub verliert sich aus der Welt,
Kein Stein ist, der ins Bodenlose fällt.
Ein Faden läuft im Irrwald der Natur;
Wohin du stehst, du trittst auf eine Spur.
Die Tröpflein rinnen unterm Fels daher:
So blind sie sind, sie finden doch das Meer.
Zuletzt ist Gott, zu oberst winkt ein Pol.
Lebt wohl! ihr Herzgeliebten! lebet wohl!"

In einem Gletscherwirrsal, oberhalb
Dem Menschenland lag eine öde Alp.
Man nannte sie die Alp zum bösen Weh,
Denn dazumal auch that das Sterben weh.
Drei Tag' und Nächte hörte man von dort
Röcheln und Stöhnen, Schlachtgeschrei und Mord.
Dazwischen, tröstlich wie ein Sonnenstrahl
In finstrer Nacht, Lobpreisen und Choral.

Doch wenn die blut'ge Arbeit war bestellt,
Und Schweigen schwebte überm Leichenfeld,
Dann senkten sie die Toten all' hinab
In ein gemeinsam Allerseelengrab.
Ein einzig großgesinnt Erinnrungsmal
Umarmte die Verblichnen allzumal

Für alle galt, für jeden war gemeint
Die Thräne, die um einen ward geweint.
War keiner so verachtet und gering,
Der nicht ein kleines Tröpflein mitempfing.

Die tote Erde.

Legende.

Zwölf Engel hielten am Himmelsthor:
„Ihr Türmer herunter, ihr Wächter hervor."
„„Was bringt ihr? ihr lieben Leute?""
„Wir kommen geritten vom Erdenrund.
Gar frohe Botschaft bringt unser Mund,
Stimm' an die Glocken und läute!"

Und als das Pförtchen war aufgethan,
Da setzten sie die Posaunen an
Und bliesen aus vollen Wangen:
„Juchhe, ihr Völker, juchhe haja!
Herbei ihr alle, hallelujah!
Die frohe Post zu empfangen:

Worum wir inbrünstig gebetet oft,
Was jeder ersehnte, was keiner gehofft,
Es hat sich in Gnaden begeben;
Wir kommen geritten von Erden fern:
Erloschen, verglommen der blutige Stern,
Verhaucht das unselige Leben."

Da flogen die Thüren und Fenster auf
Und alle die Seligen eilten zu Hauf
Und zogen zu Fuß und zu Pferde,
Mit Pfeifern und Trommlern und Saitenspiel
Und fröhlichem Schwatzen und Lachen viel,
Hinab auf die einsame Erde.

Doch als sie im glitzernden Sternenreich
Gewahrten die traurige Weltenleich',
Verkohlt in den Wolken schwimmen,
Da ging den Pfeifern der Atem aus,
Und mancher wischt sich ein Thränlein aus,
Und thät ein Greinen anstimmen.

Dann schlichen sie auf dem Riesengrab
Mit heimlichem Flüstern thalauf und thalab
Und erzählten mit Bangen und Zagen
Von alter verschollener Menschenzeit,
Von Krankheit und Sterben, von Zank und Streit
Einander die schaurigen Sagen.

Sie stifteten einen Sühnaltar,
Drauf brachten die Priester die Messe dar
Beim Klange der Trauerlieder.

Kunstwart

Ein Requiem aeternam lallt' ihr Mund,
Weihwasser sprengten sie auf den Grund
Und flehten den Segen hernieder.

Der Segen, der schwebte wohl über die Welt,
Das Weihwasser rann übers Ackerfeld, —
Doch sieh! was will das bedeuten?
Der Segen flog ängstlich im Kreis herum,
Das Weihwasser wälzte sich um und um —
Sagt an, was soll das bedeuten?

Da sprach das Weihwasser: „Ich sehe, ich seh'
Auf Erden kein Plätzchen, wohin ich auch späh',
Das nie eine Thräne benetzt hat."
Und der Segen, der sprach: „Ich suche, ich such'
Einen Fleck, einen kleinen, den nicht der Fluch,
Den nicht der Mord schon besetzt hat."

Rundschau.

Literatur.

* „Nationaler Standpunkt" und Literatur.

Vor kurzem ist ein neues Buch von Carl Busse erschienen, eine „Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert." Es ist, wie alles was Busse als Kritiker oder als Poet schreibt: leicht flüssig und so tief, wie's ein artiger Suppenteller zuläßt. Eine Geschichte der deutschen Dichtung im neunzehnten Jahrhundert auf 160 Seiten, in der Mörike mit 14 Zeilen „charakterisiert" wird und Geibel mit etwa dem Fünffachen, in der Gottfried Kellers Gedichte, die „Leute von Seldwyla," der „grüne Heinrich" und was Unsterbliches er sonst noch geschaffen hat, zusammen mit 14 Zeilen besprochen werden! Das aber ist das Ergebnis davon, daß Busse, wie er im Vorwort erklärt, um die einzelnen Dichter „auch näher charakterisieren zu können," mit kleinen Geistern aufgeräumt hat! Unter den Lebenden werden zwar Leute wie Hansjakob, Spitteler, Weigand, Bölsche, Wille, Sohnrey, Lienhard, Frenssen keines Wortes gewürdigt und ein Rosegger und ein Schlaf werden nur bei der Besprechung anderer so nebensächlich gerade knapp genannt, nicht aber fehlen Angaben über Bedeutung und Erdenwallen Carl Busses. Die andern Bearbeiter des gleichen Gebiets, deren Ergebnisse nachzuprüfen waren, kennt der Verfasser nicht einmal, worauf er nach dem Vorwort auch noch stolz zu sein scheint. Der Auswahl des Materials entsprechen die Urteile. „Wie's trefft." Zum Vertiefen in irgend ein Problem kein Versuch und wohl nicht einmal eine Versuchung, weil der zufriedene Drüberhinredner zu leicht über die dünnsten Decken schwebt, als daß sich ihm die Tiefen als Fragen überhaupt aufthäten.

Wir haben über Busse den Poeten wie den Kritiker schon früher sehr deutlich gesprochen. Also brauchen wir das heute nicht zu wiederholen. Sein neues Buch ist nicht Gegenstand sondern nur Anlaß dieser Zeilen. Besser gesagt: die Aufnahme, die dieses Buch bei der Kritik nationaler Blätter findet, ist der Anlaß dazu, denn hier wird etwas berührt, was von grundsätzlicher Wichtigkeit ist. Trotz aller Mängel nämlich, so heißt es da ungefähr, dürfe man immerhin Busses Buch empfehlen: wegen seines „nationalen Standpunktes." Das aber führt mich

zu der Frage, ob wir nicht mit dem Begriffe „nationaler Standpunkt“ in der Kritik überhaupt etwas unbedacht wirtschaften.

Nicht etwa, daß ich meinte, man schätze den Wert des Nationalen, des Völkischen in der Literatur zu hoch ein. Ich meine im Gegenteil: den kann man gar nicht zu hoch einschätzen. Den Wert einer jeden Dichtung wägen wir alle zuletzt nach seinem ursprünglichen Gehalt an Persönlichkeit, je tiefere Schachte aber das Ich eines Jeden gräbt, je mehr holt es auch ans Licht aus dem gemeinsamen dunkelsten Untergrunde der Rasse. Deshalb erscheint Homer so griechisch, Dante so italienisch, Shakespere so englisch, Goethe so deutsch. Das Völkische ist vom Besondern ja in keinem Menschen getrennt, es ist unlöslich damit verbunden zu der Einheit „Ich,“ so daß es, je stärker diese erregt ist, je stärker auch seinerseits mitschwingt. Und bekanntlich steht's nicht etwa nur bei der eigentlichen „Kunst“ so. Wo nur überhaupt ein starkes Empfinden sich Ausdruck sucht, da fühlen wir plötzlich das Völkische mit, ob gewollt, ob ungewollt, bewußt oder nicht bewußt, ob sogar gegen die Absicht. Das religiöse Genie Luther, der Thatmensch Bismarck, Moltke der Schlachtendenker — in der Tiefe erregt, sprechen sie dichterisch, und sofort empfinden wir's dann: das war deutsch. So sind die Niederschläge der tiefsten Erregungen die besten Dokumente über die Einzelnen sowohl wie über die Rasse.

Das ist ja längst auch anerkannt, denn längst wissen wir's, daß die Wissenschaften weit mehr international sind, als die Künste, und betrachten also nicht die wissenschaftlichen, sondern die künstlerischen Leistungen eines Volks als die besten Mitteilungen über seine nationale Eigenart. Schlössen wir folgerechts, so müßten wir nun die reinsten Quellen des Nationalen einfach in den tiefsten Menschen unsrer Rasse überhaupt suchen, seien es Dichter, seien's Künstler, seien's irgendwelche andere Männer und Frauen, die in Augenblicken inniger Erregung sprechen. Hier aber schwenken wir leicht auf einen Irrweg ab. Bleiben wir beim neunzehnten Jahrhundert und bleiben wir bei der deutschen Literatur: wer ist hier nationaler, als Goethe, Uhland, Mörike, Hebbel, Ludwig, Keller — kurz, als ihre Größten? Und wo rauschte dann auch die Eiche beredter, als bei diesen Jungbrunnen? Aber mit Ausnahme des Politikers Uhland waren nicht sie es, die am meisten von Deutschnationalem gesprochen haben. Das war ihnen etwas Selbstverständliches, das lag eben in ihrem Ich, sie schätzten's vielleicht nicht einmal besonders, sie bemerkten's oft gar nicht, wie der Gesunde in seinen Gedanken von seiner Gesundheit kein Wesens macht, sei sie gleich von Allem der Boden. Andere kamen jedoch, die priesen es um so mehr, vortreffliche Leute, aber immerhin weniger ursprüngliche, kleinere Persönlichkeiten: Scherenberg, Freiligrath, Geibel. Und ganz entsprechend ging's bei den Literaturgeschichtschreibern. Wer unter ihnen von Rasse ein Deutscher und zugleich eine starke Persönlichkeit ist, der fühlt eben deshalb ohne Weiteres deutsch, ob er sich dessen bewußt sei oder nicht, und ganz von selbst wird ihn der Zug des Herzens zu jenen festen Großen führen, deren Wurzeln bis zum Grundwasser bohrten. Der Zug des Herzens, die Liebe führt ihn dahin, sei es selbst eine gekränkte Liebe wie sie Vischern im Zorn immer wieder zu dem Goethe des zweiten Faust-Teils brachte. Schwächere Leute jedoch werden über dem Schein nicht bis zum Wesen kommen, das Reden wird sie mit oder ohne Willen mehr beeinflussen, als das Sein, sie werden bei Männern wie Geibel das Nationale stärker zu finden glauben, als bei Männern wie Keller. Und nun werden

sie von wohlmeinenden Kritikern wegen ihres „nationalen Standpunktes“ empfohlen, während sie von den Quellen des völkischen Gefühles selbst — ablenken.

Der größte Dienst, den wir auf diesem Gebiete dem Deutschtum überhaupt leisten können, ist aber das Wegweisen nicht zu den Vermittlern sondern zu den Schöpfern, das Wegweisen zu den Urquellen des Deutschtums, wie sie bei den Kraftvollsten unseres Volks aus den heiligen Tiefen steigen. Deshalb ist der sogenannte „nationale Standpunkt“ nie und nimmer ein Grund, Flachschürfer wie Busse für nützlich zu halten. Sie sind vielmehr Schädlinge unsrer Literatur, je größere, je leichter sich ihre Ware von jedem aufnehmen läßt. Denn während wir alles thun müssen, um unser Nationalgefühl bis zur leitenden Kraft zu verinnerlichen, veräußerlichen sie es bis zur Phrase. A.

Theater.

* Berliner Theater.

Von den drei „Ueberbretteln,“ die sich hier bis jetzt in einer breiteren Oeffentlichkeit gehalten haben, ist „Schall und Rauch“ das jüngste. Rein äußerlich zeichnet es sich zunächst durch ein überaus häßliches Säulenplakat aus: dem breit verzogenen Munde einer Pierrotmaske entquillt, vermutlich als „Schall“ des Lachens, ein „Rauch,“ der sich in Schnörkeln den Kopf umschlängelt. Derselbe tiefsinnige Schmuckgedanke, nur stofflich gröber, stößt uns als Transparent über dem Portal auf: ein ganzes Firmenschild in bunten Gläsern wächst einem Satyr aus dem Munde. Im Innern dann wird's vollends barbarisch: die Bühne ist als dorischer Portikus improvisiert in einen kleinen Vergnügungsraum älteren Ursprungs gestellt; im Giebelfeld rumoren allerhand Spukgestalten ohne Form, wohl zur Ehre des „Schalles,“ damit aber auch der „Rauch“ zu seinem Recht in gefärbtem Stuck komme, schlingert er sich, einer nervös gewordenen Lava ähnlich, über Gesims, Fries und Architrav hinweg als plumper Wulst an der kannellierten Säule tief herab. Es ist nicht zum Sagen, wie stilverloren solch eine Batzerei wirkt. Sie berührt gradezu wie Verhöhnung eines edelsten antiken Stilgefüges, und nur darum, nur als abschreckendes Gegenbeispiel scheint mir dieser ganze klägliche Versuch, dekorativ originell sein zu wollen, der Rede wert. Er findet sich immerhin an und in einem Theater, wo der geringste Platz zwei Mark kostet.

Aus dem gegenwärtig Gebotenen ist der Einakter „Das Band“ von August Strindberg zu nennen. Das Band ist das Kind, welches die Eltern, die sich scheiden lassen wollen, zusammenzwingt. In einer kurzen Verhandlung vor Richter und Schöffen enthüllen die Ehegatten, um sich den ausschließlichen Besitz des Kindes abzukämpfen, an einander so Vieles, daß das Gericht schließlich das Kind in dritte Hand bestimmt. Wie fast immer bei Strindberg ist auch hier das Weib der heimtückische Dämon, der die Dinge zum Aeußersten treibt. Mann und Weib, einmal vereinigt, müssen einander „zerfleischen“ bis ans Ende. Der Fall hört damit freilich auf, psychologisch wertvoll zu sein, er wird psychiatrisch interessant und entzieht sich somit leider einer fruchtbaren Kritik an dieser Stelle.

Marx Möller, der Verfasser des Ostermärchens „Frau Anne“ (Schauspielhaus) scheint der irrigen Meinung zu sein, daß der Sinn des Märchens im Unsinn und Zufall des Lebens zu suchen sei, welch' letztere dann auf der Bühne nur der einfältigschlichten Reime bedürften, um märchenhaft und poetisch zu wirken. Frau Anne, die Königin, verliert durch eine heimtückische Natter ihr Kind, und be-

trauert es dann dermaßen ungestüm und anhaltend, daß der Himmel ein Einsehen hat und sie durch ein Traumbild an das Leben verweist. Das selige Kindlein versichert aus dem Himmel dreimal: „Ich bin in Gott, und Gott ist in mir!" — verspricht aber tröstend dreimaligen Besuch auf Erden. Unerkannt kommt und geht es, und danach erst wird es der Mutter klar, „was die tiefste Bedeutung der Worte war: Ich bin in Gott u. s. w." Kyrill, der Mönch, spricht es kurz und faßlich aus: „Landesmutter! Dich ruft dein Amt!" In diesem Stile deklamiert der Verfasser mit vieler Ausdauer seine Verse von Anfang bis zu Ende; sie haben den Vergleich mit Julius Wolffscher Märchen-„Dichtung" nicht zu scheuen.

Max Grube, so lesen wir in einem Interview, „hatte den Mut, für Marx Möller einzutreten"; allerdings, es gehörte Mut dazu und auch zu „Miß Hobbs," zum „Herrn von Abadessa," zum „Großen Licht" und ähnlichen Stücken gehörte ein sehr entschiedener Mut. Die „dramatische Sterilität," unter der die Hofbühne leiden mußte, ließe sich anders indes nicht überwinden, meint Grube; er sagt achselzuckend: „›Schnapphähne,‹ ein feuchtfröhliches Raubritterstück von Blöhm, dem Verfasser von ›Kaup,‹ ›Frau Königin,‹ das Verslustspiel von Schönthan und Koppel-Ellfeld und ›Prinzeßchen Braut,‹ ein Lustspiel von Becher, das ist unser Novitätenvorrat. Wir haben, wie keine andere Bühne bei der Annahme von Novitäten Rücksichten zu üben, um so mehr, als fast aus jedem modernen Stücke eine Tendenz spricht. Die Schauspielhausbühne kann sich nicht mit der tendenziösen Erörterung religiöser, sozialer und sexueller Themata befassen, und aus diesem Grunde müssen wir jene neuen Schöpfungen bevorzugen, die hiervon frei sind, und werden wir im übrigen den Dramen großen Stils unser Hauptinteresse zuwenden." Abgesehen davon, daß auch nicht ein einziges Drama großen Stiles ohne tendenziöse Erörterungen religiöser, sozialer und sexueller Themata denkbar ist, und ferner zugegeben, daß die Hofbühne in ihrer heutigen Form durch Rücksichten behindert ist, so können wir doch Herrn Grube die Berufung auf die „dramatische Sterilität" selbst für seinen eingeschränkteren Arbeitskreis nicht als berechtigt gelten lassen. Eulenberg, Lienhard, Weigand — um nur einige Namen zu nennen — haben Stücke geschrieben, die sich trotz aller kritischen Einwände, die im Einzelnen zu erheben wären, auch an Hofbühnen sehr wohl aufführen lassen und grade dort. Steht man am Berliner Schauspielhaus dem geistigen Leben wirklich so fern, daß man das nicht weiß, oder nicht zu wissen wagt? Und was würde man denn eigentlich damit wagen? Weiter dann werden Ibsen und Björnson an den Hoftheatern in Wien, München, Dresden, Stuttgart gegeben, ohne daß dort bisher Thron und Altar ins Wanken geraten sind. Weiß man auch das in Berlin nicht, oder darf man es nicht wissen? Dramen großen Stils — wie könnte man sie groß zur Schau bringen, wenn ein redliches Bemühen vorhanden wäre, die reichen darstellerischen Mittel der Bühne planmäßig zu gebrauchen, sie zum Ganzen fortzubilden! So aber angelt man nach „Größen" wie Bonn, liefert ihm den Hamlet zu den abscheulichsten Mätzchen aus, man sucht nach „Rollen," in denen Matkowsky sich ohne Maß und Ziel austoben kann, man verdirbt unsere beste tragische Schauspielerin großen Stiles Rosa Poppe, indem man sie einmal ums andre vor die kleinlichsten Aufgaben stellt, wie eben hier mit „Mutter Anne" geschah, und glaubt wohl Wunder was geleistet zu haben, wenn aller acht bis zehn Wochen ein Shakespere oder ein Hebbel zu flüchtigem Leben heraufgeholt, d. h. neu

memoriert wird. Wie hat Goethe gearbeitet, um ein Repertoir zu schaffen! Heute, wo wir einen eisernen Bestand an Werken haben, dient er nur eben dazu, die Pausen der Unterhaltung zu füllen statt umgekehrt. Man sehe sich doch den Spielplan der Bühne des Kaisers vom letzten Winter an. Den „Plan?" — ja, als Plan schaut wahrlich nur der Kassenbericht heraus, und daß der grade tröstlich wirke, möchte ich auch noch bezweifeln.

Als künstlerische Entschädigung bekamen wir dann Coquelins Gastspiel. An sich sehr hübsch, konnte es doch dem Ansehn des Schauspielhauses nichts nützen. Für den Mai sind mit Angelo Neumann „Meisterspiele" bei Kroll geplant. Es mag stofflich sehr spannend werden, wenn lauter „Größen" an 24 Abenden 12 klassische Dramen fast ohne Proben herunterspielen, aber den Gewinn, das haben derartige Versuche schon genügend bewiesen, hat zum Geringsten die Kunst dabei; auch der Unterredner Grube spricht, ersichtlich inspiriert, von „einer Art Konkurrenzkampf, bei dem die interessantesten deutschen Künstlergrößen in die Arena(!) treten" würden. Ein Wettspiel also, kein Zusammenspiel, und die Dichtung dabei ein brauchbares Mittel neben andern. Kurzum: Aufgaben und Ziele verstattete sich das Schauspielhaus auch diesmal nicht, sondern nahm, was der Zufall bot, wenn es nur in den „Rahmen" paßte. Für alle Fälle paßte ja auch das entschuldigende Schlagwort von der „dramatischen Sterilität." Und gesetzt nun auch, es *wäre* berechtigt, so bleibt doch die Thatsache bestehen, daß das Schauspielhaus die darstellerisch fortbildende Pflege von Dramen großen Stils, denen nach Grube das Hauptinteresse gebührt, die Pflege seines eisernen Bestandes über alle Gebühr zu Gunsten einer geschäftsmäßigen Ausbeutung von Zugstücken vernachlässigt hat.

Eugen Kalkschmidt.

Musik.

* *Konzertprogramme.*

Unsre kritischen Bemerkungen sowohl wie unsre Besserungs-Vorschläge zu den Programmen der deutschen Konzerte großen Stils (Kw. XIII, 1—11) haben zwar schon seit einiger Zeit verschiedenen Blättern Anlaß geboten, ohne des Kunstwarts zu gedenken, ihrerseits ganz die gleichen Gedanken auszusprechen. Von einem Erfolge im *praktischen* Musikleben aber ließ sich zunächst nicht allzuviel spüren. Wer da weiß, wie in Deutschland Konzerte zu Stande kommen, und die unsichtbaren Mächte kennt, die hier herrschen, wird sich darüber nicht wundern. Nach und nach wird's aber doch besser. Man liest jetzt öfter in Zeitungskritiken, wenn ein Konzertleiter gar zu geschmacklos sein Konzertragout zusammengebraut hat, die und die Nummer sei in dem Programme unpassend gewesen, oder diese oder jene Sängerin habe seinen einheitlichen Charakter gestört. Auch scheut man sich nicht mehr, den Dirigenten vorzuwerfen, daß sie, anstatt dem Volke die reichen Schätze aller Zeiten zu vermitteln, immer wieder ihre beliebten Glanz-Ouverturen in ihrer „ureigenen" Auffassung vorführen. Die Herrscher freilich sitzen noch fest, sie kümmert derartige „Nörgelei" nicht. „Kunsterziehung" ist nicht ihre Sache. Aber die „Kleinen," die Volkskonzert-Leute und ähnliche von den „Großen" geringgeschätzte Kräfte, die fangen an, auf eigene Faust Kunst zu pflegen. Ich habe bereits einmal auf die geradezu bewundernswerten Programme der Volksymphonie-Konzerte Siegmund von Hauseggers in München hingewiesen und ein im 8. Hefte der „Musik" erschienener Aufsatz gibt mir Gelegenheit, alle, die in der Kunst etwas mitzuhandeln haben, auf das Beispiel dieses jungen Künstlers hinzuweisen. Hier könnten die Dilettanten, die mit im Rate der Götter

sitzen, helfen. Hier könnten sie durch rücksichtslose Vertretung der hohen geistigen Interessen der Kunst gegenüber den Geschmacklosigkeiten von Musikern, die für künstlerische Gesamtwirkungen keinen Sinn haben, Gutes stiften. Hier könnten aber auch die Dirigenten, die unter dem Druck übermächtiger Beisitzer im Ausschuß ihres Musik-Vereins seufzen, durch Appell an die höheren Aufgaben der Kunst ihre künstlerische Echtheit beweisen.

Es fällt uns nicht ein, die Einzelleistungen in den deutschen Konzerten geringschätzig zu beurteilen. Man hört da gerade neuerdings oft schlechthin Vollendetes. Aber umso mehr thut's einem leid, wenn die höheren künstlerischen Gesichtspunkte außer Acht gelassen und, sei's an Mangel an Zeit oder an Geschmack, sei's aus geschäftlichen Interessen, Programme zusammengestellt werden, die allem Stil- und Kunstgefühl Hohn sprechen. Da muß endlich energisch an der Besserung gearbeitet werden!

Es ist bezeichnend, daß die Reformen an einer Stelle durchgeführt werden, die von den geheimen Mächten des deutschen Musikmarktes offenbar unbeeinflußt ist, und daß ein Anfänger, der nicht um Geld und Lorbeer buhlt, sie durchführt. Wir wollen das aber gleich jetzt feststellen! Denn es wird die Zeit kommen, da auch die Großen, weil's „Mode" geworden ist, sich mit „künstlerischen Gesichtspunkten" brüsten und Musterprogramme aufstellen werden.

Hausegger hat noch eine Neuerung eingeführt. Er verbittet sich den Applaus zwischen den einzelnen Sätzen einer Symphonie. Ja, wenn nun aber der letzte Satz nicht der dankbarste ist? Welches Dilemma für unsere vielen Tschaikowsky-Freunde, wenn sie nach dem hübschen Tsching-Tara-Marsche in der Pathetique sich nicht ihres Beifalls entäußern können! Sonderbar, und es wird doch berichtet, daß die Konzerte in München trotz ihrer ernsten, keuschen Programme und trotz dieser Beifallsbeschränkung außerordentlich besucht sind. Sollte das ein gutes Zeichen für die Münchener sein, oder könnte man den Versuch auch anderswo wagen?

Bis jetzt sieht man in dem Programm-Austausch der großen deutschen Konzert-Institute noch Wenige, die mit dem jungen Münchner Dirigenten die Anregungen benutzen, die auch wir seit Jahren zu befolgen raten. Vielleicht hülf' es etwas, wenn Kritik und Publikum die reaktionären Institute etwas weniger sanft behandelten. Solange der geschmacklose Mischmasch in unsern Konzerten noch ruhig mit angesehen wird, können wir von einer wirklichen künstlerischen Kultur nicht reden, sondern nur von einem Firnis, mit dem der Geschäftssinn übertüncht wird. Also helft Alle mit, auch ihr Laien, die ihr die gemischten Programme mit eurem Gelde bezahlen müßt. Ihr könnt eine deutsche Kunst haben — auch im Konzertsaal —, wenn ihr nur wollt!

Georg Göhler.

* Die Jenaer Liederhandschrift, die vor einigen Jahren in treuem Faksimile auf photographischem Wege herausgegeben wurde, hat nun wieder eine Ausgabe (Verlag C. L. Hirschfeld in Leipzig) erfahren, und zwar bringt der erste Band einen von G. Holz besorgten Abdruck des Textes, während der zweite die Uebertragung der notierten Lieder in unsere Tonschrift sowie eine Abhandlung über die Rhythmik und Melodik des Minnesangs von E. Bernoulli und F. Saran enthält. Sie wird für Jene, die sich mit der praktischen Erneuerung unserer alten Musik befassen, mit großem Nutzen zu lesen sein. Ein kritisches Eingehen auf die gelehrten Ausführungen gehört nicht in den Aufgabenkreis des Kunstwarts. Interessant ist die Beobachtung, daß die berüchtigte reizlose Melodik der Minnesänger nur bei den

lehrhaften Gedichten und Sprüchen die Regel bildet, daß hingegen die Natur- und Liebeslyrik gefälligere Weisen zeigt.

R. B.

* Ph. Wolfrums Weihnachtsmysterium, über dessen musikalische Bedeutung die Leser des Kunstwarts seit langem unterrichtet sind, zum ersten Mal in der vom Autor gewollten Gestalt vorzuführen, nämlich mit lebenden Bildern und Pantomimen, hat der Gießener Konzertverein mit Erfolg unternommen. Es stellte sich bei dieser Aufführung klar heraus, daß die lebenden Bilder und Pantomimen nicht als äußerlicher dekorativer Effekt erschienen, sondern natürlich und überzeugend aus den Situationen und ihrer musikalischen Gestaltung hervorwuchsen, ja stellenweise der Musik erst zur richtigen Geltung verhalfen. Das schöne Zwischenspiel, das von der Verkündigung zum Lobgesang der Maria überleitet, die kräftige, dramatische Steigerung in der Erscheinung der Engel bei den Hirten, die breit angelegte Szene der Hirten an der Krippe, der prächtige Dreikönigsmarsch gewannen ohne Zweifel durch das gleichzeitig und in genauer Uebereinstimmung mit der Musik sich entwickelnde szenische Bild. Daß aber auch der lang ausgesponnene Monolog Marias an der Krippe, der für Wolfrum Ausgangspunkt und Kern des ganzen Werkes bedeutete, durch die szenische Darstellung zu gesteigerter Wirkung kam, das war eine schöne Ueberraschung für jeden, der die besonders großen Schwierigkeiten dieser Szene wie überhaupt die Gefahren einer ausschließlich von Dilettanten darzustellenden Pantomime gefürchtet hatte. Es ist somit dringend zu empfehlen, vor allem an größeren Orten diesen Versuch zu erneuern. In kleinen geht ein Stück Eindruck dadurch verloren, daß die Mitwirkenden den Zuschauern persönlich zu bekannt und interessant sind.

* Zu unserm Carmen-Aufsatz teilt uns ein Leser seine aus jüngster Zeit stammende Erfahrung mit, wonach man in Paris dem „ergreifenden Lebensbild" jetzt sogar viel näher kommt, als auf deutschen Bühnen, und er führt dies unter anderm auch darauf zurück, daß dort der Dialog nicht so arg zusammengestutzt, sondern zur Herausarbeitung des Wahrscheinlichkeitsmomentes benutzt wird. Dazu komme eine natürliche Singweise und eine verständige Regie. Nur hinsichtlich der orchestralen Wiedergabe könnten sich die französischen Carmen-Aufführungen bis heute mit den deutschen nicht messen.

Bildende und angewandte Kunst.

* Kunstbild oder Unterrichtsbild?

„Bei der Behandlung des Wandschmuckes wird vollständig abzusehen sein von den sogenannten ›Anschauungsbildern‹, die ganz bestimmte Zwecke der Erziehung zu erfüllen haben, wobei freilich eine künstlerische Gestaltung im höchsten Grade wünschenswert und nötig ist, das Künstlerische aber nicht den Ausgangspunkt der Betrachtung zu bilden hat. Bei den Wandbildern, die jetzt gewissermaßen als etwas Neues allmählich und langsam in unser Schulwesen eingeführt werden sollen, handelt es sich vorwiegend um den Schmuck der Schulräume." Mit dieser Unterscheidung begann Woldemar von Seidlitz auf dem Dresdener Kunsterziehungstage seinen Bericht über den Wandschmuck. In dem Programmheft für die farbigen Künstler-Steinzeichnungen, die als künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus Teubner und Voigtländer jetzt herausgeben, ward dann ausgeführt, daß diese Blätter vor allem die Freude an der Erscheinungswelt, das Gefühl für ihre Schönheit wecken und durch ihren stillen und doch

lebendigen Einfluß künstlerisch sehen lehren sollten. Keine übliche Zusammenhäufung einer möglichst großen Zahl von Gegenständen versprach man zu geben, sondern ursprüngliche farbenfrohe Kunst.

Dieselben lobeswerten Grundsätze hieß es nun festhalten und durchführen. Damit, daß zunächst in breiten Kreisen nicht begriffen werden würde, worum es sich handelt, war bei dem Tiefstand unserer Augenkultur zu rechnen. Das neue Unternehmen führt sich nun auch dem Vernehmen nach nur langsam ein. Will man's infolgedessen mit Kompromissen versuchen? Thatsächlich gehört ein größerer Teil der neu erschienenen Blätter einer Mischgattung an. Es sind Mitteldinge zwischen reinem Kunstwerk und lehrhaftem Anschauungsbild. Augenscheinlich haben sich die Künstler, an eine Reihe von außerkünstlerischen Forderungen von Pädagogen gebunden, nicht frei bewegen können. Abgesehen davon, daß die Mitglieder der Vereinigung für Künstler-Steinzeichnungen, soweit sie Hausschmuck wollen, mit solchen Blättern bald genug nicht mehr zufrieden sein werden, bringt diese unklare Aufgabenstellung auch die Künstler in eine mißliche Lage. Sie können nicht zween Herren dienen. Sie können nicht zugleich künstlerisch vollwertige Werke schaffen und den praktischen Lehrzwecken der Vermittelung von Augenkenntnissen dienen.

Hier thäte eine klare Entscheidung not. Entweder taufen Teubner-Voigtländer das Unternehmen um und geben Anschauungsbilder, die ja auch sehr nötig und nützlich sind, besser als man sie bisher hatte, für die Schule heraus, oder sie bleiben beim alten Plan des künstlerischen Wandbildes. Entweder man stellt dem Künstler die kunstgewerbliche Aufgabe eines Unterrichtsbildes, das er ja dann innerhalb der stofflich vorgeschriebenen Grenzen noch immer in Licht, Form und Farbe wahrer und ästhetisch befriedigender lösen kann, als man's früher that, oder aber man läßt ihn selbständige Kunstwerke schaffen unter voller künstlerischer Verantwortung und zugleich außer der Andeutung des Themas in voller künstlerischer Freiheit auch hinsichtlich dessen, was im einzelnen „drauf kommt." Dann aber muß sich's um Werke handeln, die lediglich der Bereicherung und Erweiterung unseres Fühlens von der Natur dienen. Denn jedes Hineinmischen des einen Faktors bedeutet hier eine Kraftentziehung für den andern. Karl Meißner.

* Farbige Drucke.

Im Leipziger Buchgewerbemuseum oder, wie es sich selbst nennt, im „Deutschen Buchgewerbehaus" findet sich zur Zeit eine für Künstler und Fachhandwerker nicht minder wie für Laien interessante vergleichende Gegenüberstellung von Farbendrucken aus dem In- und Auslande, die in mehr als einer Hinsicht zu denken gibt. Denn das Inland, will heißen der deutsche Farbendruck, kommt bei dieser Gelegenheit in so gefährliche Nachbarschaft mit dem Auslande, daß uns in technischer Hinsicht vorläufig wenigstens nicht vor unserer Gottähnlichkeit bange werden kann. Trotz einiger guter deutscher Künstler, die für die Reproduktion auf der Steinplatte oder dem Holzblock arbeiten, ist uns in dieser Beziehung das Ausland weit voraus — Frankreich mit seiner ununterbrochenen Ueberlieferung, England mit einem Genie wie Nicholsen, Oesterreich durch seine ausgezeichneten Reproduktionsverfahren und Jung-Amerika mit seiner technischen Wiedergabe von unvergleichlicher Frische und Klarheit in der Darstellung des Gegenständlichen. Der Zweck dieser Gegenüberstellung ist nun der, den deutschen Künstlern und Fachleuten Gelegenheit zu geben, sich über die richtige Behandlung von Material und Technik Klarheit zu verschaffen, um den Wett-

kampf mit den andern Völkern auch auf diesem Gebiet moderner „Kunst-industrie" aufnehmen zu können. Deshalb ist auch eine reichhaltige historische Abteilung, sowie der japanische Farbenholzschnitt zum Vergleich herangezogen worden. Hoffentlich lernen wir von den Franzosen (Lepère) und Briten (Nicholsen), wie man groß und einfach und doch modern sein kann. Dann wird es auch hier vor allen Dingen gelten, zu erkennen, zu verstehen und zu verwerten, ohne nachzuahmen! Darauf kommt es bei uns jetzt am meisten an. Wenn diese Erkenntnis für unsere, heute mehr als je auf gute Reproduktionstechnik angewiesene Volkskunst durch diese „Generalprobe" gefördert werden kann, so wird die Veranstaltung dieses nur scheinbar unwichtigen und undankbaren Unternehmens nicht umsonst gewesen sein.

Schölermann.

* Eine Eingabe aus Amerika.

Wir sind in der Lage, den Wortlaut einer Eingabe aus der Harvard-University an den deutschen Kaiser zu veröffentlichen. Sie lautet in ihrer etwas fremdländisch anmutenden Form:

Bitte des Goethebundes der Harvard-University, Cambridge, U. S. A., an den deutschen Kaiser.

Majestät!

Da Sie jetzt unser Freund sind und da Miß Alice Roosevelt bei uns studiert hat, so glauben wir Ihnen eine Bitte unterbreiten zu dürfen, die von dem Allgemeinen Deutschen Goethebunde an uns gelangt ist und die wir zu der unsrigen machen möchten.

Wir hören, daß Sie die hochherzige Absicht haben, der Stadt Rom ein Standbild Goethes zu schenken und daß Sie seine Ausführung dem Professor Eberlein in Berlin übertragen wollen. Zu gleicher Zeit erfahren wir aber auch, daß diese Nachricht im ganzen Reiche bei allen Gebildeten, bei den Künstlern und bei der Presse eine noch tiefere Bewegung hervorgerufen habe, als seinerzeit schon Ihre Entscheidungen über das Bismarck-Denkmal und über das Wagner-Denkmal. Zumal sämtliche Goethebunde sind, so hören wir, in leidenschaftlicher Erregung. Da aber, wie man uns sagt, in Deutschland die Reichspost den gemessenen Befehl erhalten hat, keine Aeußerung über moderne Kunst über die Schwelle kaiserlicher Paläste zu lassen, und da es in Deutschland den Mitgliedern des Goethebundes nicht erlaubt ist, sich mit Goethe zu befassen, sondern nur mit Heinze oder Schiller und auch das nur hinter geschlossenen Thüren, so ist eine Mitteilung über diese Erregung an Eure Majestät nicht möglich. Deswegen hat uns der Allgemeine Deutsche Goethebund gebeten, Sie von hier aus darüber zu unterrichten, daß in Deutschland und Italien tausende der Besten den brennenden Wunsch hegen, Eure Majestät zu bitten, dieses Mal der Stimme des Volkes Gehör zu schenken. Alle sind sie der Ansicht, daß ein Denkmal Goethes in Rom das hehrste, edelste, kraftvollste, ernsteste Werk sein sollte, das ein Kaiser des deutschen Volkes Italien schenken dürfte. Alle aber sind sie auch der Ueberzeugung, daß Professor Eberlein nach Professor Begas der undeutscheste Künstler sei, der im Reiche lebt, und daß die Errichtung eines Standbildes, das seinem Wagner-Denkmal gliche, ein nationales Unglück wäre.

Wir wissen aber, daß die Art dieses Künstlers nicht wirklich dem Geschmacke Eurer Majestät entspricht. Wir vermuten, daß auch hier ein Akt der hohen Politik mitspiele, insofern Sie vielleicht aus den Kreisen Ihrer Hoflieferanten gerade diesen Künstler aus einer gewissen Courtoisie gegen Italien gewählt haben, um zu zeigen, daß alles, was man sonst in der Bildhauerei jenes Landes als theatralische Pose, naturalistische Trivialität, Prachtwerks-Illustration, Konditor-Allegorie und zerrissenen Denkmals-Aufbau zu

tadeln pflegt, in Deutschland hochgeschätzt und nachgeahmt werde.

Wir wiederholen: wir wissen, daß diese Art nicht Ihrem Kaiserlichen Geschmack entspricht. Dazu redet die grandiose Schenkung, die Sie eben unserer Universität in Gestalt der Abgüsse ausgesucht herrlicher, wahrhaft kernig-deutscher Skulpturen aus dem frühen Mittelalter gemacht haben, zu laut vom Gegenteile. Wenn wir Ihnen also versichern, daß in Deutschland sogar der schlichteste Dorflehrer diese Kunstrichtung nicht mehr will, wenn wir Ihnen im Namen aller Goethebunde versichern, daß kein Mitglied eines solchen Bundes je wieder auf den Pincio steigen kann, wenn Eberleins Denkmal dort aufgestellt wird, so leben wir der Ueberzeugung, daß Sie dieses Mal, ehe es zu spät ist, auf die Bitten Ihres Volkes hören werden.

Der Geist und die Gestalt Goethes sind dem Goethebunde heilig, und heilig ist ihm sein Denkmal. Es sei ein Zeichen seiner deutschen Kraft und Tiefe und Schlichtheit, seiner Leidenschaft und doch wieder seiner hehren Ruhe. Es spreche deutlich aus ihm dasselbe Wort, das dereinst Napoleon sprach: Voilà un homme.

Höre auf uns, Kaiser, wende dein Auge dem Fühlen deines Volkes zu und deinen deutschen Künstlern. Jetzt, wo sich jeder Nerv in der deutschen Jugend spannt, um sich zu befreien von falscher Pracht und Pose und um sein besseres Ich zu finden, jetzt oder nie kannst du durch einen freien kaiserlichen Wettbewerb um dieses Denkmal die Funken des ehrlich ringenden deutschen Künstlergeistes entzünden. Mache ihn rückgängig diesen Auftrag, und gehe aus auf neues freies Suchen. Glaube und du wirst finden. Lasse es nicht zu dem Schicksale kommen, das dir naht, daß du in Dingen der Kunst dem Geiste der Gebildetsten deines Volkes dich noch mehr entfremdest.

Das bat uns zu sagen der in Deutschland erzwungen stumme Goethebund. So rät dir auch in Ehrfurcht das junge Amerika.

Der Goethebund an der Harvard-University, Cambridge, U. S. A.
Im Auftrage:
Hermann Obrist.

Kunstwart

Vermischtes.

* Wilhelm Busch.

Ueber den Karikaturenzeichner Wilhelm Busch haben wir erst eben, in dem Fastnachtshefte, gesprochen, das auch elf seiner besten Bilder zeigen konnte. Seines siebzigsten Geburtstags nun sei an dieser Stelle gedacht — unter „Vermischtem," ja wohl, denn wo wäre in deutschen Landen ein Maler mit einem Poeten schon einmal so „vermischt" gewesen? Ebenso gut wie der bildenden Kunst gehört Busch eigentlich der Poeterei an. Und doch wieder ... nein, auch das sagt das Richtige nicht genau! Genauer jedenfalls wäre die Behauptung: Busch hat eine Kunstverbindung hervorgebracht, wie sie vor ihm in dieser Weise noch nicht da war. Seine Bilder sind keine Illustrationen zu Texten, aber seine Worte auch keine Texte zu Bildern. Er hat eine Künste-Verschwisterung erreicht, die bei allen weltenweiten Unterschieden im kleineren an die musikdramatische Technik erinnert: Bild und Wort führen die Handlung gemeinsam weiter und bald geschieht das Wesentliche im Bilde bald im Wort. Busch als den grotesken Nebenspieler zu Wagner zu betrachten, geht aber lustiger Weise noch mehr an: auch bei Busch vorzugsweise dramatische Handlung und dazwischen Betrachtungen voll metaphysischer Weisheit — nur alles aus heroischer Erhabenheit in komische Karikatur übersetzt.

Man hat gesagt, das Volk verstünde Busch nicht, so sehr es ihn

liebe. Täuschen mich gerade meine Beobachtungen nicht, so nimmt es ihn aber ganz richtig auf, d. h. Busch wirkt auf das Volk gerade so, wie er darauf wirken will. Ueber seine Kunstmittel natürlich wird es sich nicht im mindesten klar, aber selbst bis zu den ersten Aussichtspunkten auf diesem Wege braucht's auch für den Hochgebildeten ein paar recht gute Stunden Reisezeit: Busch war Jahrzehnte lang ein gefeierter Mann, und Feuilletonisten wie Gelehrte hatten gut und schlecht zu Dutzenden über ihn geschrieben, ehe die erste ernsthafte Analyse seiner Kunstmittel gelang. Um seine Persönlichkeit zu fühlen, braucht's dessen nicht, die ist so gerade aufgewachsen, daß sie über all seine Bilder hersieht. „Ist das eine dumme Gesellschaft, die Menschheit, was?", so lacht sie einen an, „besser weit vom Schuß! Aber anderseits: wenn sie sich alle gegenseitig ärgern und prügeln, dem zuzugucken, das ist doch wieder zum Thränenlachen! Und guten Gewissens kann man das, denn 's geschieht ihnen recht." Etwas pessimistisch, diese Stimmung? Nein, eine Befreiung aus pessimistischer Stimmung. Den Busch hat schon einer geschildert, der nicht „ihn," aber der „das" kannte. Man les' einmal Mörikes „Abschied" daraufhin. Der Rezensent kommt und hält das Licht, daß der Poet im Schatten eine fürchterliche Nase bekommt: „Sie geben zu, daß das ein Auswuchs is?" Als er geht, gibt ihm der Gekränkte ob der Treppe ein bescheidenes Trittchen hinten darauf.

„Alle Hagel! ward das ein Gerumpel,
Ein Gepurzel, ein Gehumpel!
Dergleichen hab' ich nie gesehn,
All meine Lebtage nicht gesehn,
Einen Menschen so rasch die Treppe hinabgehn" —

wobei nach Hugo Wolf der beglückte Pfarrer E. M. im Walzertakt unter dem Turmhahn herumhüpft. Da ist er in der Stimmung Wilhelm Buschs.

Dieser möge noch lange in bester Verfassung leben! Aber, bitt schön: von all dem, was er mit dem Auge von guten Sachen ißt, auch uns andern Leuten was abgeben! A.

* **Politik und Hofkunst.**

Wie die meisten Leser längst aus den Tageszeitungen wissen, hat **Arthur Fitger** kürzlich seine Auffassung von Kunst in einen Begrüßungshymnus an den Kaiser ausgedrückt. Sehr logisch zwar nicht, dafür jedoch schwungvoll. Der Schönheit geht es da anfangs sehr übel, aber Ende gut, alles gut. Zuerst flüchtet sie wie Goethes Türmer vor dem „klappernden Gebein", nämlich den Modernen, hoch auf den Turm, „kletternd ruckt der Spuk ihr nach und zieht und zerrt und zuckt" — kurz **beinahe erreicht die Moderne die Schönheit**, da donnert das Eins:

„Herr, solch erlösend ›Eins‹ erscholl
dein Wort.
›Quos ego!‹ Und die Fratzen taumeln
fort."

Worauf sich dann die ewige Schönheit von ihrem Turme wieder herunterbegibt, um an ihrem Hochaltar die jubelnden Scharen der Künstler und Laien unter kaiserlicher Führung zu empfangen:

„Das Opfer flammt, der Weihrauch
quillt empor."

Er qualmt dabei zwar stark, wenn aber ein ehemaliger Tyrannentöter, der s. Z. noch mit Anton Werner scharf polemisiert hat, dergleichen anzündet, so kann kein Billiger eine reine Flamme verlangen.

Der Fitgersche Weihrauch kam aus der **fortschrittlichen** „Weser-Zeitung." Nach Gebühr verspottet ward er zunächst in der **demokratischen** „Frankfurter Zeitung," dann aber in Blättern aller Parteien bis weit ins

Lager der Konservativen hinein. Bis weit ins Lager der Konservativen hinein ist unsre Frage, warum wir keine andern Briefmarken bekämen, zustimmend wiederholt worden. Den bis auf Fitger greulichsten Schwulst in Ansingung der preußischen Hofkunst hat der fortschrittliche Berliner Magistrat gemacht. Von unabhängigen Männern, die sich mehr als gelegentlich einmal mit Kunst beschäftigen, haben sich zu der viel besprochenen kaiserlichen Kunstrede bis auf den heutigen Tag außer den Offiziösen nur einige malende Phraseure, Fitger, sowie die Beuroner Benediktinermönche bekannt, die gegenwärtig in Monte Cassino malen.

Wir drucken diese kleine Feststellung, um daran die Bitte zu knüpfen, die Gegnerschaft gegen die preußische Hofkunst nicht mit Politik zu verquicken. Noch steht es hier, Gott Lob und Dank, so, daß sich die Gruppen wirklich im wesentlichen nach sachlichen Gründen ordnen, ohne daß das Parteigeschrei dazwischen fälschte. Mög' es so bleiben! Man kann Demokrat mit jedem Blutstropfen sein, ohne den Kampf gegen die Hofkunst für wichtig zu halten. Aber auch Royalist bis in die Knochen und doch ihr Todfeind, weil man gerade hier eine Gefährdung eben der Güter sieht, die der Kaiser zu fördern strebt. A.

* Eine Festschrift zur Erinnerung an Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen 1501—1901 hat im Auftrage der Basler Regierung die historische und antiquarische Gesellschaft zu Basel herausgegeben. Wir dürfen auf dieses Werk besonders deshalb hinweisen, weil es den Versuch darstellt, einem Werke wissenschaftlichen Charakters künstlerischen Schmuck zu verleihen. Der Versuch ist wohlgelungen; die genannte Gesellschaft hat mit dem Buche nicht nur ein wertvolles wissenschaftliches Werk, sondern auch einen Beweis seinen Kunstsinnes und ein Zeugnis der tüchtigen künstlerischen Kräfte Basels in der Gegenwart hervorgebracht. Der vornehme, nicht aufdringliche Ledereinband entspricht einer Baseler Buchdecke von 1541 aus der dortigen Universitätsbibliothek. Das Buch im Innern bietet, abgesehen von gutem Druck und Papier 66 Kunstblätter sowie 50 Vignetten und Textbilder, und dabei werden die verschiedensten Techniken der Griffelkunst je nach dem Stoff, als da sind Vierfarbendruck, Radierung, Holzschnitt, Farbenholzschnitt, farbige Photogravüre, Lithographie, Schabkunst, Autotypie und Zinkätzung in meist vortrefflichen Drucken vorgeführt. In diesen Blättern erhalten wir vor allem zahlreiche Bildnisse verdienter Baseler Bürger nach alten und neuen Basler Künstlern. Sehr wertvolle Beiträge über die alte Kunst Basels sind dann mit den Arbeiten von Konrad Witz gebracht. Das war ein „hochgestiegener und verwunderlicher Meister," der Basel zu einer der bedeutendsten deutschen Kunststätten des 15. Jahrhunderts erhoben und gleich seinem hundert Jahre jüngeren Landsmann Hans Holbein einem ganzen Zeitalter Baslerischer Kunst ein besonderes Gepräge verliehen hat. Daniel Burckhardt entwirft uns von ihm und seiner Zeit ein interessantes Bild. Ferner unterrichtet uns Karl Christoph Bernoulli über das geistige Leben und den Buchdruck, Karl Stehlin über Baukunst und Bildhauerei mit Wort und Bild. Den andern rein geschichtlichen Teil des Stoffes beschreiben die Herren Rudolf Wackernagel (Vorgeschichte, Abschluß des Bundes), Rudolf Luginbühl (Reformation und Gegenreformation), Franz Fäh (Das Zeitalter des dreißigjährigen Krieges und des Absolutismus), Albert Burckhardt-Finsler (Aufklärung und Revolution) und Traugott Geering (Der neue Bund).

Das Werk ist in vieler Beziehung ein vorbildliches Unternehmen;

wo etwa die Herausgabe einer ernsten Festschrift größeren Umfangs im Werke ist und wo die Mittel dazu nicht gar zu knapp sind, da empfehlen wir's dringend der Beachtung auf seine Anregungen hin. P. Sch.

* Die Wünsche nach Rahmen und Mappen für die Meisterbilder und Vorzugsdrucke haben sich so gemehrt, daß wir uns trotz allerhand anfänglicher Bedenken nun doch entschlossen haben, ihnen nachzukommen. Proben werden jetzt angefertigt und wir hoffen, die schließlichen Leistungen selbst sollen gut und billig werden. Beschränken wir uns für heute auf diese Mitteilung zur Antwort auf alle Anfragen. Näheres hoffen wir bald sagen zu können.

Unsre Noten und Bilder.

Die diesmalige Notenbeilage enthält in der Hauptsache einen volkstümlichen Männerchor von Othegraven, der G. Göhlers in diesem Heft enthaltenen Sätzen über die neuen Sachen dieses Komponisten zur Erläuterung dienen soll. Dann aber benutzen wir eine freibleibende Seite, um noch eine Probe der Zumsteegschen Lieder zu geben, auf deren Veröffentlichung im Dreililien-Verlag zu Berlin wir im vorigen Heft aufmerksam gemacht haben — nämlich das Opitzische Nachtlied. Auf die intimen harmonischen Reize dieses Stückes weist der Herausgeber, Hr. Landshoff, mit vielem Feingefühl hin. „Wie schön wirkt z. B. im Nachsatz die Modulation nach Gis-dur, wo man die Parallele erwartet! Wie fein ist das Gis-dur schon im vorangehenden Takt durch den Halbtonschritt h, his, cis eingeführt! Wie schnell und selbstverständlich und wie charakteristisch ist der Rückgang über Fis-moll zur Haupttonart! Wie stimmungsvoll ist die leere Oktave auf der letzten Textsilbe ohne ein Hinzutreten der Terz, und wie gut ist sie durch die Stimmführung begründet! Wie ist der thematische Gehalt des einfachen Motivs in Singstimme und Begleitung verwertet, im Vordersatz in ansteigender, im Nachsatz in absteigender Linie! Wie knapp ist die Form, die Diktion, keine Note zu viel und keine zu wenig! Und wie vorzüglich ist der Text, wie überhaupt immer bei Zumsteeg, deklamiert! Und wie ungezwungen und natürlich gibt sich das Ganze!" Ich führe diese Worte gern hier an, weil sie zeigen, wie viel stiller Genuß sich durch die liebevolle Betrachtung selbst aus einem so unscheinbaren Liedchen herausholen läßt, und teile auch die Meinung unseres Gewährsmannes, daß wir den Lyriker Zumsteeg keineswegs aufzugeben brauchen. Diese Lieder, meint er, sind Hausmusik. „Jeder, der nur ein wenig Klavier spielen kann, vermag sie zu bewältigen, und eine viel bessere Kost würden diese schlichten Töne bieten, als die zweifelhaften Erzeugnisse, worauf Leute mit geringer Technik oder erst noch Lernende sonst angewiesen sind." R. B.

Es ist eigentlich schlimm, daß wir den Freunden erst heut zum ersten Mal ein Uhdesches Bild mit ins Heim geben. Aber unsre Schuld ist's nicht: wir konnten nicht eher die Druckerlaubnis von denjenigen Firmen bekommen, die ihrerseits die betreffenden Urheberrechte seiner Zeit vom Künstler erworben haben: erst jetzt ermöglicht es uns die Freundlichkeit des Reclamschen Verlages in Leipzig, unsern alten Wunsch zu erfüllen. Wären wir frei in der Wahl gewesen, wir hätten vielleicht auch ein anderes Bild Uhdes zur ersten Be-

sprechung seiner Kunst benutzt, als dieses, das auch von den verschiedenen Ausführungen des gleichen Motivs vielleicht nicht einmal die reifere ist. Immerhin ist es ein Werk, das mit klarer Deutlichkeit von dem außerordentlichen Ringen nach Verinnerlichung spricht, die Fritz von Uhde kennzeichnet, im Anfang seines Auftretens aber oft mißverstanden wurde. Uhdes Bedeutung für die Entwicklung der modernen deutschen Malerei ist ja durchaus eine doppelte. Als Techniker war er einer der ersten Einführer des „Freilichts" bei uns, wie wir nach seiner auffälligsten Erscheinung kurzweg das Bemühen nennen, das Licht nicht nach „Galerieton" oder „Atelierbeleuchtung" umzuändern, sondern nach aller Möglichkeit so zu geben, wie es wirklich im Freien oder auch, wie hier, im geschlossenen Raume ist. Dann aber war Uhde auch einer der ersten Erneuerer unsrer religiösen Malerei auf naturalistischem Boden. Er brach mit dem entartenden Akademikertum der schönen Posen und des erhabenen Faltenwurfs, nahm sich, wie Rembrandt, die Modelle zu seinen Gestalten aus der Gegenwart, und entwickelte sie nicht auf lineare Wohlgefälligkeit, sondern auf innere Wahrhaftigkeit hin zu seinen Gestalten. Eine Arbeiterfamilie ist am schlichten Tische versammelt. „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast." Da tritt er denn auch herein. Der tiefe Trost, daß der Heiland noch heute zu jedem kommt, der ihn ruft, daß er mit uns lebt, findet den einfachsten Ausdruck. Kein überwältigtes Staunen, sie wissen ja, daß er immer in ihrer Nähe ist. Nur in Ehrfurcht und Liebe rasten ihre Gedanken vom Tagewerke bei ihm, der ihnen die Stärkung zum weiteren Tagewerke segnet.

Unser zweites Blatt zeigt ein Stück Welt, das vielen unserer Leser gewiß noch weit fremder ist, als Uhdes Malerei, nämlich ein Stück moderner Griffelkunst. Moderne „Originalradierungen" u. s. w. werden bis auf seltene Ausnahmen nur in ganz wenigen Abzügen gedruckt, sind deshalb außerordentlich teuer und nicht einmal durch alle öffentlichen „Kupferstichkabinette" zugänglich. Ein kleiner Kreis von Kennern ist ihr Publikum, sie sind im allgemeinen „art pour l'art," aber in dieser Abgeschlossenheit vom Volke sind sie sehr oft auch abgeschlossen vom Markte und lassen deshalb manchen ernsten Künstler intim beobachten. Otto Greiner wird von Kennern und Kunstgelehrten vor allem wegen seines enormen zeichnerischen Könnens außerordentlich hoch geschätzt, und besonders auf diese seine Zeichenkunst bitten wir deshalb auch die Aufmerksamkeit zu richten. Das Motiv des vorliegenden Blattes ist dem 22. Gesange von Dantes Hölle entnommen. Wir sind an dem heißen Pechpfuhl, in dem die bestechlichen Beamten hausen, die, wenn sie auftauchen, von Teufeln ergriffen werden, und einer davon, ein Navarrese, ist denn auch den lauernden Peinigern in die Gewalt gefallen.
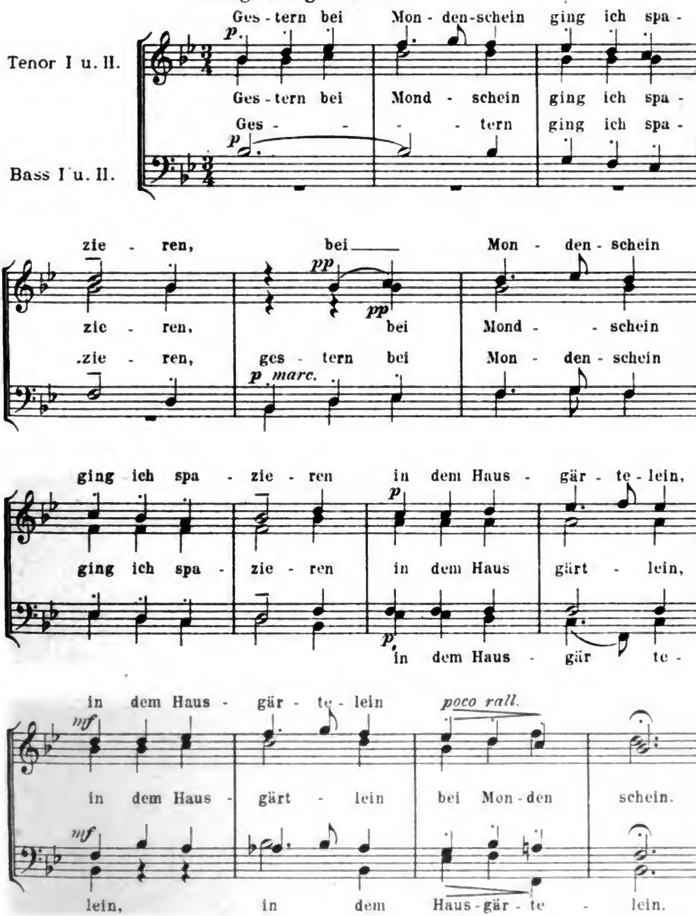
Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.

Beilage zum Kunstwart

A. v. Othegraven.

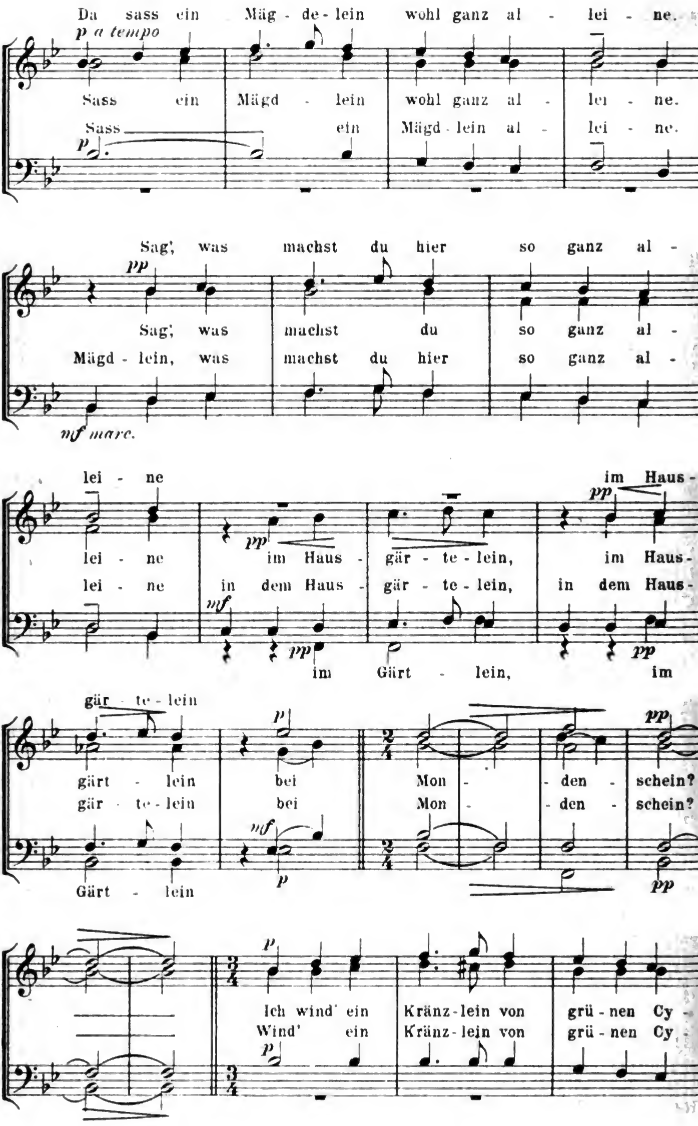
Bei Mondenschein.

Allegretto grazioso.
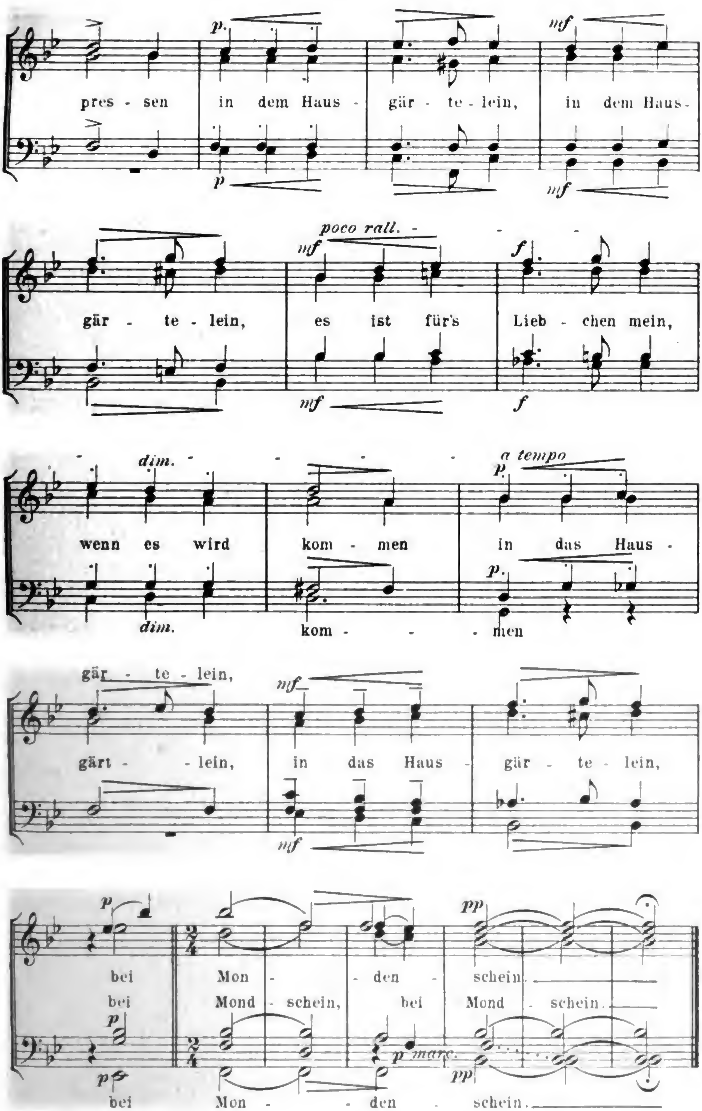


Mit besonderer Genehmigung des Verlages C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.

50975


Da sass ein Mäg - de - lein wohl ganz al - lei - ne.
p a tempo
Sass ein Mägd - lein wohl ganz al - lei - ne.
Sass ein Mägd - lein al - lei - ne.
Sag', was machst du hier so ganz al -
pp
Sag', was machst du so ganz al -
Mägd - lein, was machst du hier so ganz al -
mf marc.
lei - ne im Haus -
lei - ne im Haus - gär - te - lein, im Haus -
lei - ne in dem Haus - gär - te - lein, in dem Haus -
im Gärt - lein, im
gär - te - lein
gärt - lein bei Mon - den - schein?
gär - te - lein bei Mon - den - schein?
Gärt - lein
Ich wind' ein Kränz - lein von grü - nen Cy -
Wind' ein Kränz - lein von grü - nen Cy -
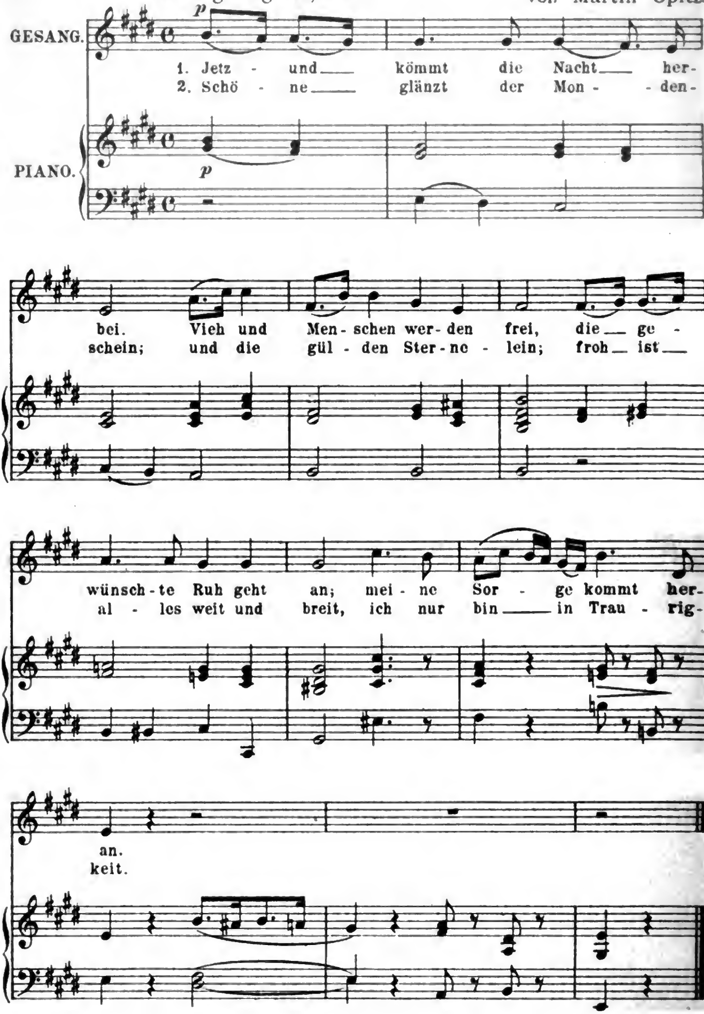
30975


p. mf
pres - sen in dem Haus - gär - te - lein, in dem Haus -
p mf
poco rall. mf f
gär - te - lein, es ist für's Lieb - chen mein,
mf f
dim. a tempo p.
wenn es wird kom - men in das Haus -
p. dim.
kom - - - men
gär - te - lein,
mf
gärt - - lein, in das Haus - gär - te - lein,
mf
p pp
bei Mon - - den - schein.
bei Mond - schein, bei Mond - schein.
p p marc. pp
bei Mon - - den - schein.

JOHANN RUDOLF ZUMSTEEG.

NACHTGESANG
von Martin Opitz.

Mässig langsam, sanft.

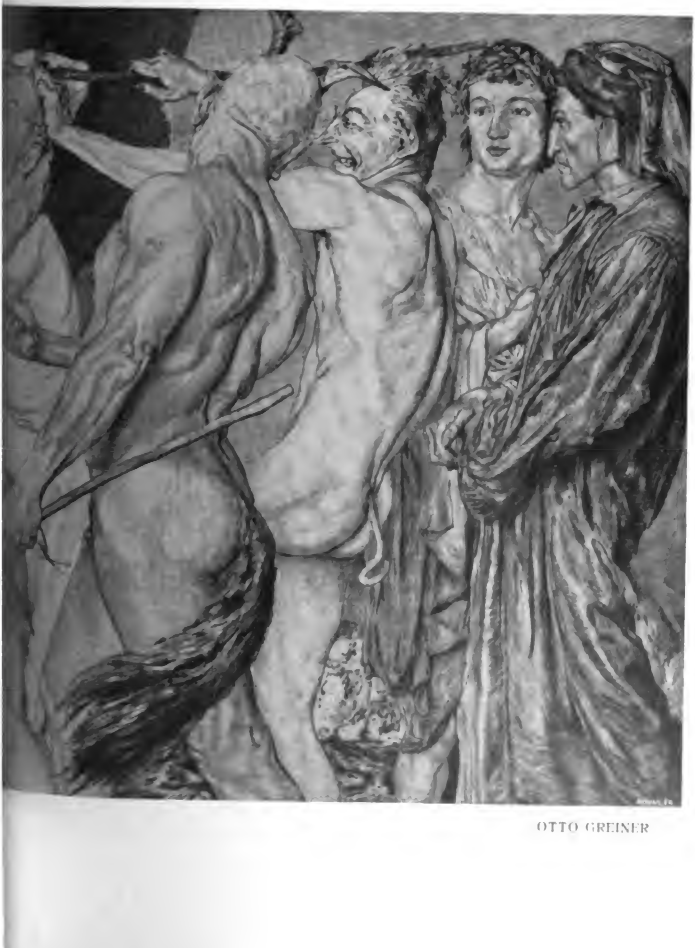


Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.









OTTO GREINER

15. Jahrg. Erstes Maiheft 1902. Heft 15.



DER KUNSTWART

Droht eine Krise?

Eine Reihe von Anzeichen deutet darauf, daß die literarische Lage gewissen Veränderungen unterworfen wird. Segensreiche Strömungen, die nie sehr stark waren, werden wieder einmal noch schwächer; andere Strömungen, die in unheilvoller Zeit verwüstend einherbrausten, gewinnen wieder an Kraft und beginnen drohend zu werden, wie wenig das zunächst auch auffallen mag. Möglich, daß die folgenden Zeilen mir den Vorwurf der Schwarzseherei eintragen; möglich auch, daß sie wirklich zu pessimistisch gehalten sind und möglich endlich, daß ich mich überhaupt irre, daß meine Darstellung also nicht nur in der Farbe, sondern überhaupt im Wesen falsch ist. Es soll mir gar nicht darauf ankommen, ad absurdum geführt zu werden; in gewissem Sinne wünsche ich es sogar sehnlichst, weil es für mich hieße, einen bedingten Pessimismus gegen einen bedingten Optimismus einzutauschen. Ich glaube, um es kurz zu sagen: daß die künstlerische Händlerschaft vor einer günstigen Konjunktur steht, und glaube ferner, daß sie diese mit allen Mitteln des gewissenlosen Geschäfts ausnützen wird. Es besteht die dringende Gefahr, daß die kalte Mache, die leere Routine, die bloße Geldmacherei wenigstens eine episodische „Blüte“ erleben wird. Wie lang oder wie kurz diese Episode nun auch werden möge, Schaden wird sie unter allen Umständen bringen und sie *kann* zum mindesten verhängnisvoll werden, sofern im Lager der Kunst nicht rechtzeitig gerüstet wird. Vor allem müssen wir uns klar machen, daß wir's mit Gegnern zu thun haben, die in ihrer besonderen Art *furchtbar* sind — furchtbar durch ihren geilen Willen zum Leben, sei es auch zu einem Leben in Ehrlosigkeit, furchtbar durch die Gemeinschaft ihrer geschäftlichen Interessen, die einer festen Organisation gleichkommt, und furchtbar endlich durch die „kompakte Majorität,“ durch die blöde Menge, deren niedrigen Trieben sie skrupellos schmeicheln. Man erlasse mir auf einige Augenblicke, meine erste Auffassung der Lage zu begründen — es soll nachgeholt werden. In dem Bemühen, die

Lage zunächst zu kennzeichnen, bin ich auf die Art unserer Gegner zu sprechen gekommen, und da es dringend zur Sache gehört, möchte ich mich gleich mit ihrer Psychologie beschäftigen. Es ist ein geradezu gemeingefährlicher Irrtum, sie in irgend einem Betracht für „harmlos“ zu halten, selbst wenn sie sogenannte „harmlose“ Stücke oder Bücher schreiben. Wie sehr man ihnen damit entgegenkommt, geht schon daraus hervor, daß sie selbst und ihre kritischen Helfer sich am liebsten in dieser Gestalt vor der Oeffentlichkeit zeigen. Die Freunde der Kunst verfallen hier dem gefährlichen Fehler, von sich auf andere zu schließen. Sie können sich die Verfasser von Amüsierstückchen bestenfalls als oberflächliche Leutchen denken, die ihr Geschäft machen wollen, im übrigen aber von keinem feindlichen Willen gegen die Kunst und die Kultur im allgemeinen beseelt sind. Weil es ihnen ein grauenhafter Gedanke ist, daß es Menschen gebe, die zielbewußte Feinde der Kunst seien, die systematisch ihre Geltung vernichten, die mit allen Mitteln (aber auch mit *allen!*) die künstlerische Verderbtheit *erstreben*, — darum lehnen sie den Gedanken unwillkürlich ab. Man denkt ja nicht gerne einen Gedanken, der einem selbst so gefährlich wird. Nichtsdestoweniger muß er gedacht werden, da er nun einmal die Thatsachen richtig spiegelt. Es ist möglich, daß solche Leute keine *schlechten* Menschen sind, aber *gefährliche* Menschen sind sie, denn einen feindlichen Willen gegen die Kunst, den haben sie im tiefsten Grunde. Sie *müssen* ihn aus Schutzgefühlen heraus haben, die ihrer Selbsterhaltung dienen. Wer einen so feindlichen Willen etwa für eine psychologische Ungeheuerlichkeit hält, den muß ich auf eine Stelle in Tolstojs „Auferstehung“ verweisen. Im fünfundvierzigsten Kapitel heißt es dort:

„Jeder Mensch muß, um handeln zu können, seine Thätigkeit für wichtig und gut halten. Sei daher die Lage des Menschen, welche immer sie wolle — *stets doch wird er sich eine Ansicht über das menschliche Leben überhaupt bilden, bei welcher ihm seine Thätigkeit als wichtig und gut erscheint.*

Man glaubt gewöhnlich, daß der Dieb, der Mörder, der Spion, die Prostituierte, indem sie ihre Profession als schlecht erkennen, sich ihrer schämen müssen. Aber gerade das Gegenteil trifft zu. Die Leute, welche durch das Schicksal und durch ihre Sünden oder Fehler in eine gewisse Lage geraten sind, sei sie auch noch so schief, bilden sich auch in dieser Lage eine solche Ansicht vom Leben überhaupt, daß ihre Lage ihnen gut und ehrbar erscheint. Um aber solche Ansicht aufrecht zu erhalten, halten sich die Leute instinktiv an jenen menschlichen Kreis, wo der von ihnen gebildete Begriff vom Leben und von ihrem Platz darin anerkannt wird. Wir verwundern uns, wenn es sich um Diebe handelt, die mit ihrer Gewandtheit, um Prostituierte, die mit ihrer Lüderlichkeit, um Mörder, die mit ihrer Grausamkeit prahlen. Aber es verwundert uns nur deshalb, weil der Kreis, die Atmosphäre dieser Leute beschränkt ist, und hauptsächlich, weil wir uns außerhalb derselben befinden.“

Diese Worte, die mich beim Lesen mit ganz sonderbarer Gewalt trafen, sollten jedem gegenwärtig sein, der Menschen zu beurteilen oder Menschen zu gestalten hat; wie einfach sie immer berühren mögen, sie sind aus tiefer Menschenkenntnis heraus geboren und erhellen ethisch

manches Leben, das uns sonst von rätselvollem Dunkel bedeckt schien. Kein Zweifel, daß wir hier auch die Psychologie der literarischen, allgemein: der künstlerischen Korruption vor uns haben. Es sind nicht Menschen, die mit der Lebensauffassung des Kunstfreundes ausgestattet, nun mit bewußter Ruchlosigkeit dem Schlechten Vorschub leisten — das hieße sie selbst im Bösen noch zu überschätzen. Denn in der That: eine solche Thätigkeit, wie verwerflich sie immer sein würde, könnte einen Zug von verwegener Größe zeigen, wie ja überhaupt das Laster — sagt es nicht Jean Paul? — durch seine Kraft groß wirken kann. Die Tantièmenjäger, die gefälligen Diener des Publikums, die künstlerische Krämerplebs ist weit davon entfernt, mit einer derartigen wilden Verneinung etwas gemein zu haben. Sie sind einfach Menschen, die einen anrüchigen Wettbewerb betreiben und sich nun eine Ansicht über das Leben bilden, „bei welcher ihnen ihre Thätigkeit als wichtig und gut erscheint.“ Da sie ohne den Zustand, den wir künstlerische Korruption nennen, gar nicht bestehen könnten, hat dieser Zustand, für den sie freundlichere Namen haben werden, in ihrem Lebensbild nicht nur einen durchaus berechtigten, sondern einen bevorzugten Platz. Ihre Lebensbedingungen beeinflussen ihre Empfindung, ihren Verstand, ihr Gewissen, und so kommen sie wie die Maslowa in Tolstojs Roman dahin, daß sie sich nicht nur billigen, sondern „sogar auf ihre Stellung vor den Leuten stolz sind.“ Täuschen wir uns nicht! Wenn sie auf diese Weise zu Menschen werden, die in gewissem Sinne nicht wissen, was sie thun; wenn sie also ethisch entlastet werden; wenn sie aus bewußten Zerstörern zu feigen, anpassungssüchtigen, schmatzenden Plebejern werden: für die Kunst, für unser ganzes nationales Leben werden sie dadurch nur um so gemeingefährlicher. Welche bewußte Zerstörung könnte mit so eherner Konsequenz verderben, wie Menschen es thun, thun müssen, die überhaupt erst leben, wenn sie korrumpieren? Und welcher Gegner wäre wohl so kugelfest wie jene, denen es gar nicht zum Bewußtsein kommt, daß sie irgend etwas Verwerfliches thun, die den Gedankengang der Kunst gar nicht denken können, weil er sie sofort und jäh aufheben würde. Also: täuschen wir uns nicht und halten wir das Pulver trocken!

Nachdem so von der Gefährlichkeit dieses Händlertums geredet ist, muß ich darauf zurückkommen, warum ich sie gerade jetzt für besonders gefährlich halte — mit anderen Worten: ich muß für meine ernste Auffassung der Lage die Begründung bringen, die ich vorhin überging. Die künstlerischen Stellen, die zunächst bedroht sind, sind solche des Theaters. Nun habe ich nicht die mindeste Gemeinschaft mit denen, die im Theater den Mittelpunkt der Dichtkunst oder wohl gar den Mittelpunkt der Kunst überhaupt sehen. Gerade weil ich die Welt der Bühne zu sehr aus der Nähe kenne, finde ich diesen Wahn entsetzlich dürftig, eng und gecken- haft. Ein anderes aber ist es, die Bedeutung des Theaters für den literarischen Verbrauch richtig einzuschätzen. Hier geraten wir an einen Punkt, wo man es so hoch wie nur immer möglich schätzen muß, weil man sonst Gefahr läuft, es zu unterschätzen. Ist es auch alles andere eher als ein Mittelpunkt der Kunst, so ist es zum mindesten doch sehr nahe daran, ein Mittelpunkt für die Kunstinteressen des Publikums zu sein. Man braucht nur einen Blick in die Tagespresse zu werfen,

die allzu getreulich den Wünschen des Publikums folgt, um sich hierüber keinen Täuschungen hinzugeben. Die allgemeine Lage der Dichtkunst leidet, wenn auch nur ein einzelner Zweig, eine einzelne Gattung in Bedrängnis gerät. Die Künstler unter den Erzählern werden schwerlich gute Tage haben, wenn das Publikum fast ausschließlich mit Familienblattlyrik gefüttert wird, und umgekehrt macht sich dieselbe Gemeinschaft der Interessen geltend. Denkt man sich nur, daß der gewaltige Apparat, den die deutschen Theater darstellen, vom Geist der Kunst verlassen wird; denkt man sich, daß die Händler den Teil der Herrschaft wieder erringen, den sie denn doch notgedrungen haben abgeben müssen, dann leidet nicht nur das Drama, dann leidet die gesamte Dichtkunst gewaltigen Schaden.

Eine Theatergefahr aber besteht augenblicklich allerdings. Noch ist die Krise nicht so weit gediehen, daß sie weite Kreise oder gar das ganze Deutschland in Mitleidenschaft gezogen hätte; aber d a i s t s i e, für das so einflußreiche Berlin bereits in empfindlicher Weise, und es wird des frischesten Kampfes bedürfen, um sie auch nur teilweise zu neutralisieren. Ihren Ursprung hat sie in dem allmählichen Hinsiechen des jüngstdeutschen Dramas, für das etwa Hauptmann und Halbe typisch sind. Selbst wer ein geschworener Anhänger dieser sauberen Milieukunst ist, wird einräumen müssen, daß die letzten Jahre Jahre der verlorenen Schlachten waren, Jahre der schwarz angestrichenen Premièrentage waren. In der sogenannten Ueberbrettelei sehe ich keineswegs eine vom Himmel gefallene Mode, sondern eine notwendige Folge der allgemeinen dramatischen Lage. Es ist die friedliche, sozusagen organische Auflösung der dramatischen Kleinkunst in feine und stimmungsvolle Szenen, für die das „Ueberbrettl" die entsprechende Bühnenform zeigt. Nur weil es mit dem jüngstdeutschen Drama zu Ende geht, konnte das Ueberbrettl Erfolg haben. Dieser dramatische Niedergang aber ist für die Herren Blumenthal, Phillipi u. s. w. ein gute geschäftliche Konjunktur. Die vielen Mißerfolge haben die Unternehmungslust der Direktoren und die Teilnahme des Publikums bedenklich gelähmt. Man wird den modernen Erzeugnissen gegenüber verzagt, mißmutig, hoffnungslos und teilweise sogar mit Recht. An der Theaterbörse steigen die Aktien der Amüsierstücke wieder, und die Händler reiben sich vergnügt die Hände. Man könnte hier einwenden, daß die Theater bis zu einem gewissen Grad gar keine neuen Stücke brauchen, daß sie auf lange hinaus durch den Nachlaß der großen verstorbenen Meister gedeckt sind. Die paar großen Bühnen, die in Deutschland mit künstlerischem Willen geleitet sind, werden auch ohne Zweifel in diesem Sinne handeln, ganz abgesehen davon, daß sie etwa neu auftauchende Talente zu Ehren bringen werden. Die Mehrzahl der Bühnen aber werden von Geschäftsleuten geleitet, denen gar keine Wahl bleibt, selbst wenn sie hier und da vom besten Streben beseelt sein sollten. Wenn die Literatur versagt, mit der sie bisher Geschäfte machten, versuchen sie es nicht etwa mit einer anderen Literatur, was eine sehr unsichere Sache wäre, sondern werfen sich so kräftig wie möglich auf das beste Geschäftsstück, das sie bekommen können. In Berlin kann man den Zustand bereits bis zur Ausschweifung genießen. Die Händler dringen vor, die Literatur weicht zurück, und ein Franzosenimport hat eingesetzt, so fieberhaft und würdelos, als gelte es

die Ergebnisse der beiden letzten Jahrzehnte in einem Winter zu vernichten. Nun sind glücklicherweise die Theater so wenig von der allmeinen literarischen Lage unabhängig, wie diese von ihnen. Die Kunst hat eine Reihe von Organen geschaffen, die ihre Macht entwickeln werden. Wir fürchten also keineswegs, daß sich etwa die siebziger Jahre wiederholen könnten, aber wir fürchten eine zeitweilige Krise, in der zweifelhafte Elemente nach der Herrschaft greifen werden, wenn unsere Lager und Wälle nicht rechtzeitig armiert sind. Erich Schlaikjer.

Uebungen im Gedichtlesen. 2.

Wenn diese unsre Uebungen fruchtbar werden sollen, so müssen wir unser Gefühl für den Unterschied zwischen Reden und Gestalten stärken. Zunächst darauf hin bitte ich das folgende „Minnelied" von Geibel zu lesen, keines seiner besten, aber eines seiner allerbeliebtesten Gedichte, mit dem als einem besonderen Zierstück z. B. Scherers Anthologie ihre Vertretung Geibels eröffnet.

Es gibt wohl manches was entzücket,
Es gibt wohl vieles was gefällt:
Der Mai, der sich mit Blumen schmücket,
Die güld'ne Sonn' im blauen Zelt.
Doch weiß ich Eins, das schafft mehr Wonne
Als jeder Glanz der Morgensonne,
Als Rosenblüt' und Lilienreis;
Das ist, getreu im tiefsten Sinne
Zu tragen eine fromme Minne,
Davon nur Gott im Himmel weiß.

Wem er ein solches Gut beschieden,
Der freue sich und sei getrost,
Ihm ward ein wunderbarer Frieden,
Wie wild des Lebens Brandung tost.
Mag alles Leiden auf ihn schlagen:
Sie lehrt ihn nimmermehr verzagen,
Sie ist ihm Hort und sichrer Turm;
Sie bleibt im Labyrinth der Schmerzen
Die Fackelträgerin dem Herzen,
Bleibt Lenz im Winter, Ruh im Sturm.

Doch suchst umsonst auf irrem Pfade
Die Liebe du im Drang der Welt;
Denn Lieb' ist Wunder, Lieb' ist Gnade,
Die wie der Tau vom Himmel fällt.
Sie kommt wie Nelkenduft im Winde,
Sie kommt, wie durch die Nacht gelinde
Aus Wolken fließt des Mondes Schein;
Da gilt kein Ringen, kein Verlangen,
In Demut magst du sie empfangen,
Als kehrt' ein Engel bei dir ein.

Und mit ihr kommt ein Bangen, Zagen,
Ein Träumen, aller Welt versteckt;
Mit Freuden mußt du Leide tragen,
Bis aus dem Leid ihr Kuß dich weckt;
Dann ist dein Leben ein geweihtes,
In deinem Wesen blüht ein zweites,
Ein reineres voll Licht und Ruh;
Und todesfroh in raschen Fluten
Fühlst du das eigne Ich verbluten,
Weil du nur wohnen magst im Du.

Das ist die köstlichste der Gaben,
Die Gott dem Menschenherzen gibt,
Die eitle Selbstsucht zu begraben,
Indem die Seele glüht und liebt.
O süß Empfangen, sel'ges Geben!
O schönes Ineinanderweben!
Hier heißt Gewinn, was sonst Verlust;
Je mehr du schenkst, je froher scheinst du,
Je mehr du nimmst, je sel'ger weinst du —
O, gib das Herz aus deiner Brust!

In ihrem Auge deine Thränen,
Ihr Lächeln sanft um deinen Mund,
Und all dein Denken, Träumen, Sehnen,
Ob's dein, ob's ihr, dir ist's nicht kund.
Wie wenn zwei Büsche sich verschlingen,
Aus denen junge Rosen springen,
Die weiß, die andern rot erglüht,
Und keiner merkt, aus wessen Zweigen
Die hellen und die dunkeln steigen:
So ist's; du fühlest nur: es blüht.

Es blüht; es ist ein Lenz tiefinnen,
Ein Geisteslenz für immerdar,
Du fühlst in dir die Ströme rinnen
Der ew'gen Jugend wunderbar.
Die Flammen, die in dir frohlocken,
Sind stärker als die Aschenflocken,
Mit denen Alter droht und Zeit;
Es leert umsonst der Tod den Köcher,
So trinkst du aus der Liebe Becher
Den süßen Wein: Unsterblichkeit.

Spät ist es — hinter dunkeln Gipfeln
Färbt golden sich der Wolken Flaum,
Tiefrötlich steigt aus Buchenwipfeln
Der Mond empor am Himmelssaum.
Der Wind fährt auf in Sprüngen, losen,
Und spielet mit den weißen Rosen,
Die rankend blühn am Fenster mir;
O säuselt, säuselt fort, ihr Lüfte,
Und tragt getaucht in Blumendüfte
Dies Lied und meinen Gruß zu ihr!

Kunstwart

Eine erste Beobachtung: hat man nach dem Lesen des Gedichts das Gefühl, mit dem inneren Auge gesehen zu haben? Kaum, obgleich doch eine Menge sichtbarer Dinge erwähnt wird: in den ersten beiden Strophen z. B. „der Mai, der sich mit Blumen schmücket," „die güldne Sonn im blauen Zelt," der „Glanz der Morgensonne," „Rosenblüt," „Lilienreis," „Brandung," „Hort und sichrer Turm," „Labyrinth," „Fackelträgerin," „Lenz," „Winter," „Sturm." Wie wir die Worte hier lesen, regen sie alle gewisse Gesichts-Vorstellungen leise in uns an, in höherem Maße aber geschieht das auch in dem Gedichte selbst kaum. Warum nicht?

Vielleicht deshalb, weil die verschiedenen Bilder zu schnell aufeinander folgen. Wir sind kaum bei der „Brandung," so werden wir schon wieder zu „Hort und Turm" geführt und nun schon wieder zum „Labyrinth," jetzt wieder zu „Lenz im Winter, Ruh im Sturm," und so weiter das ganze Gedicht durch. Freilich, ein Genie kann die Phantasie des Lesers mitunter auch überraschend schnell bewegen, wenn es die bezeichnendsten Worte wählt und von einer Vorstellung zu andern überleitet — wir werden das später an andern Beispielen verfolgen. Hier finden wir nirgends ein derartig bannendes Wort und kaum irgendwo eine derart führende Ueberleitung. Wir haben den Eindruck: es ist gar nicht erstrebt, die Phantasie überhaupt zu erregen. Und so ist's kein Gestalten, dem wir gegenüberstehen, sondern ein erregtes Sprechen über den Gegenstand. Es ist Redekunst.

Suchen wir nun ein Stück ruhiger, sachlicher Anschaulichkeit in der Poesie, um diesen Begriff „Anschaulichkeit" zunächst einmal möglichst losgelöst von Gefühls-Beimischungen zu finden. Schiller, dessen Neigung zu rednerischer Dichtung allgemein bekannt ist, hat doch einzelne Stellen von höchster Anschaulichkeit, und darunter auch solche, die beinahe objektiv wirken. So die folgende aus dem „Verschleierten Bilde zu Sais," die wir um so leichter nur auf ihre sachliche Anschaulichkeit hin ansehen können, wenn wir sie für sich lesen, also nach Möglichkeit losgelöst aus dem Zusammenhang weithin anregender Gefühle:

Hier steht er nun, und grauenvoll umfängt
Den einsamen die lebenlose Stille,
Die nur der Tritte hohler Widerhall
In den geheimen Grüften unterbricht.
Von oben durch der Kuppel Oeffnung wirft
Der Mond den bleichen, silberblauen Schein,
Und furchtbar, wie ein gegenwärtger Gott,
Erglänzt durch des Gewölbes Finsternisse
In ihrem langen Schleier die Gestalt.

Sehen wir das? Unzweifelhaft: das sehen wir, und es ist für die Vorfrage, was in der Dichtung „anschaulich" heißt, geradezu ein klassisches Beispiel. Aber mit dem Geibelschen Gedichte ließe sich's schlecht vergleichen. Denn abgesehen davon, daß hier das Tempo, mit dem die beiden Dichter vorwärts gehen, ein sehr verschiedenes ist, so handelt sich's in Wirklichkeit beim Dichten ja doch um volles Leben, also nicht um unsre künstlich hergestellte bloße Anschaulichkeit ohne Gefühls-Beimischung, sondern um eine Anschaulichkeit, die lebensvoll vom Gefühl,

vom Herzen der Dichtung her, durchblutet wird. Und die Gefühle nun, die Schillers „Bild von Sais" und die Geibels „Minnelied" erweckt, sind so verschieden untereinander, daß dadurch ein Vergleichen für den Ungeübten sehr gestört wird.

Genießen wir also nunmehr ein Gedicht, das einen verwandten Stimmungsgehalt hat, wie Geibels „Minnelied," aber diesen Stimmungsgehalt mit anschaulicher Dichtung statt mit Redekunst behandelt. Wir finden das z. B. in Julius Grosses köstlichen Strophen „Sehnsucht":

Sehnsucht, auf den Knieen
Schauest du himmelwärts —
Einzelne Wolken ziehen,
Kommen und entfliehen,
Ewig hofft das Herz.

Liebe, himmlisch Wallen
Goldener Jugendzeit!
Einzelne Strahlen fallen
Wie durch Pfeilerhallen
In das Leben weit.

Einsam in alten Tagen
Lächelt Erinnerung;
Einzelne Wellen schlagen,
Rauschen herauf wie Sagen:
Herz, auch du warst jung!

Wir fühlen sogleich, daß hier jedes „Bild" in ganz anderer Weise gebraucht ist, als bei Geibels „Minnelied." Dort kamen wir gar nicht in die Versuchung, uns die Liebe vorzustellen, wie sie jetzt ein „Turm" ist, jetzt dem Herzen durch ein Labyrinth mit der Fackel leuchtet, jetzt „Lenz im Winter, Ruh im Sturm" ist — denn all das hatte der Dichter nur spielend mit einander verglichen, er hatt' es nicht wirklich als eine Einheit gesehen. Grosse that dagegen das. Er sah die knieende Sehnsucht, die durch ziehende Wolken nach Sonne und Aetherblau späht, sah die lang hingestreckten Strahlen des Abendlichts in den Pfeilerhallen, er hörte* mit der Phantasie das Rauschen aus den brandenden Wellen. Er verglich nicht die Aehnlichkeiten hier und dort, er sah das Eine in dem Andern, sah das Eine als das Andere. So, vermenschlichend, beseelend arbeitet in der That die naive Phantasie. Dem Urmenschen ist der Baum, der Fels, der Wind beseelt. Das bedeutet einen vollkommen andern seelischen Vorgang, als das Vergleichen von Aehnlichkeiten. Jene mythenbildende Phantasie aber lebt in uns als anschauliche Dichtung weiter. Wer so sieht und wer es als Schöpfer versteht, uns, die Genießenden, so anzuregen, daß wir in gleicher Weise sehen, der gestaltet.

Fragen wir uns nun, was denn die Wirkung der gestaltenden Poesie vor der schöner Redekunst auszeichne, so dürfen wir zunächst von

---

* Es gibt natürlich auch eine Anschaulichkeit des Gehörs, des Geruchs, des Geschmacks, des Gefühls — wir kürzen nur der Einfachheit halber ab, wenn wir bloß vom „Sehen" reden.

den etwaigen Folgen jener uralten Mythenbildung ganz absehen. Halten wir uns an Dinge, die klar am Tage liegen. Was ich mir vorstellen kann, erscheint mir möglich, was ich sehe, daran glaube ich, — je mehr also ein Poet meine Phantasie beteiligt, je anschaulicher sein Werk wird, je mehr verzaubert er mich überhaupt in seine Welt. Der Redner ist stets in weit höherem Grade mittelbar als der anschauliche Dichter, jener spricht uns ja nur von den Dingen, während dieser uns zwischen sie versetzt, so daß wir ihrer selbst zu genießen glauben. Freilich mit den Augen des Dichters, der seine Persönlichkeit für die Zeit des Genusses auf uns überträgt. Man wolle das an Grosses Sehnsucht nachprüfen. Sie gibt eigentlich nur drei Anschauungen, mit jeder Strophe eine. Aber wie eine jede vor uns aufsteigt, strömt uns aus ihr auch das ganze Fühlen des Dichters in gesättigter Fülle entgegen.

Daß in allen Fällen ein anschauliches Gedicht einem unanschaulichen ohne weiteres vorzuziehen sei, wollen wir trotzdem damit nicht sagen. Anschaulichkeit oder Nichtanschaulichkeit ist immerhin keine Gehalts-, keine Lebensfrage, sondern nur eine Kunstfrage, ist eine Frage der dichterischen Technik. Es kann aber vorkommen, daß der größere Künstler von zweien einmal der kleinere Mensch sei, und daß wir den größeren Menschen im schwächeren Gedichte so deutlich bemerken, daß uns dies eben doch alles in allem mehr gibt. Man denke zum Vergleich an die Bildende Kunst: Wie rührt auch uns heute noch etwa ein Giotto, obgleich uns sein Können als kindlich erscheint, wenn wir uns nicht künstlich in seine Zeit zurückversetzen. Cornelius, Ludwig Richter, Thoma geben uns mehr als tausend Andere, deren Können ein größeres ist. Man denke auch an unsere Betrachtungen über Form und Gehalt. Und in der Poesie: Wer kann sich dem Einfluß von Schillers edler Persönlichkeit entziehen auch da, wo es ihm nicht gelang, zu gestalten, wo es beim Reden blieb? Aber deshalb dürfen wir das Gestalten ja nicht niedrig schätzen. In der Dichtung bedeutet es das Allerwesentlichste der inneren Technik, und das feurigste Herz, der erhabenste Geist wird uns in der Poesie oft stumm oft verstümmelt erscheinen, wenn er dem „Bilde, Künstler, rede nicht“ auch in diesem Sinne nicht folgen kann.

In Geibels „Minnelied“ freilich spüren wir auch eine bedeutende Persönlichkeit kaum. Es ist wirklich nicht viel mehr wert, als die ganze, große Gesellschaft aufgeregter und überaus langatmiger Reimereien, die ihm folgten und besonders Poeten wie Rittershaus und Träger zu ihrem Ruhm bei bescheidenen Lesern verhalfen. Doch wär' es ungerecht, den Künstler Geibel nach diesem Gedicht abschätzen zu wollen. Geibel selbst hat sehr bald empfunden, daß Anschaulichkeit zu erstreben sei, er hat sie erstrebt und besonders in späteren Gedichten hat er sie dann und wann auch mit edlen Bildungen erreicht. A.

Moderne Musik und Musikunterricht.

Es wird keinem der Sache Näherstehenden entgangen sein, daß zwischen den musikalischen Erzeugnissen der neueren Zeit und ihrer Wiedergabe durch die Dilettanten und die Lernenden ein Mißverhältnis eingetreten ist.

Gewöhnlich wird der Grund davon seitens der Liebhaber in der ungemeinen Schwierigkeit der Werke gesucht, die dem nicht mit Virtuosenmitteln ausgestatteten Spieler die Wiedergabe einfach verbietet oder ihm mindestens die Freude daran verdirbt. Gewiß ein Grund von großer Bedeutung. Es ist nicht zu leugnen, daß bei der allgemeinen Steigerung der Technik in neuen Werken der lernende Spieler nicht mehr mitkommen konnte, besonders erwies sich die moderne Orchesterkomposition mit ihrer Uebertragung des verwickelten Stimmgewebes auf das Klavier als ein unverwendbares Lehrmittel. Der vierhändige Auszug sowie die Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier und acht Händen bieten dagegen schon eine bessere Handhabe zur Bewältigung einer technisch schwierigen Komposition, wenn auch hier in den einzelnen Bearbeitungen manches verfehlt erscheint: sie können daher für die Lernenden empfohlen werden, ganz abgesehen von den technischen Vorteilen, die sie den Spielern sonst bieten.

Aber die Schwierigkeiten liegen bei den modernen Werken nicht allein in den Ansprüchen an eine erhöhte Fingerfertigkeit. Sie liegen noch mehr in den ungewöhnlichen Rhythmen und besonders in der modernen Harmonisierung, denen der Schüler meist hilflos gegenübersteht. Dieses Unvermögen, das musikalische Bild zu überblicken, ist sicher in vielen Fällen der erste Grund, der das freie Entfalten einer oft hübsch entwickelten Technik verhindert. Hier wäre nun der Hebel zugunsten einer Popularisierung neuer Musik einzusetzen: Der Schüler müßte viel besser t h e o r e t i s c h vorbereitet an diese Werke herantreten. Es wird also Sache eines gediegenen, für die praktischen Verhältnisse eingerichteten Harmonieunterrichtes sein, hier aufklärend und fördernd zu wirken. Daß dem so gebildeten jungen Musiker dadurch auch erst die Möglichkeit gegeben ist, das so wichtige Vom-Blatt-Lesen mit dem gewünschten Erfolg zu betreiben, sei nur nebenbei erwähnt.

Es gibt aber in unserm Kunstleben, besonders der neuen Literatur gegenüber, noch viel bösere und hartnäckigere Feinde, als all diese Schwierigkeiten.

Da ist vor allem etwas sehr menschliches: die liebe Bequemlichkeit, zu nennen. Vom Verleger an, der seine neuen Erscheinungen weder anzeigt, versendet, noch kritisieren läßt, zum Musikalienhändler, dessen Vorrat an Neuheiten in der Regel nichtssagend ist im Vergleich zu den Stößen und Ballen alten Materials, die seinen Laden füllen, vom Lehrer, der seit zehn Jahren seinen Vorrat an Etüden, Sonaten und sechs Vorspielstückchen nicht erweitert hat, zum Schüler — dem schließlich noch Unschuldigsten —, der sich auch nicht gerne auf ein ihm dunkles Gebiet verirrt — überall dieselbe Bequemlichkeit und Gleichgiltigkeit! Freilich trägt hiezu die jährliche Ueberschwemmung des Marktes sehr viel bei, wenn sie auch den Mangel an Interesse bei den Beteiligten durchaus nicht entschuldigen kann. Wäre es nicht eine Pflicht

des Verlegers, ein Werk, das er doch durch die Drucklegung als künstlerisches Erzeugnis anerkennt, weiteren Kreisen nun auch zugänglich zu machen, um so nachdrücklicher, je weniger die Komposition durch ihren tiefen Gehalt populär zu wirken vermag? Aber nichts oder wenig geschieht. Es ist, als ob die ausgegebenen Werke überhaupt nur für einen kleinen Bekanntenkreis gedruckt würden, abgesehen von Studienwerken, Etüden und Schulen, denen von einzelnen Verlegern eine größere Fürsorge zuteil wird. Während aber in der klassischen Literatur eine neue Ausgabe mit Fingersätzen, Anmerkungen und Vortragsangaben die andere ablöst, ist mir eine kritisch ausgestaltete Ausgabe von modernen Werken in langjähriger Praxis und bei eifriger Pflege äußerst selten begegnet. Und wie notwendig wäre dies, um nur ein paar Namen zu nennen, z. B. bei den Kompositionen von Liszt, Brahms, Strauß, Huber! Des Lehrers Aufgabe würde dadurch bedeutend erleichtert, von unschätzbarem Wert aber wäre solch eine Ausgabe für den Musikfreund, der sich mit einer der neuen Erscheinungen ohne Lehrer bekannt machen möchte! Oder denken wir an den Vortrag moderner Lieder im häuslichen Kreise, wie könnte dem Begleiter der oft so schwierige Klavierpart auf diese Weise erleichtert werden! Ein wichtiger Punkt ist der Preisunterschied, und damit hat ein gewissenhafter Lehrer immer zu rechnen, denn er kann den Betrag, der in der Familie für Musikunterricht und Lehrmittel eingesetzt ist, in den wenigsten Fällen nach Belieben überschreiten. Wenn nun ein klassisches Album von hundert Seiten Umfang, wie es unsere Volksausgaben schön ausgestattet liefern, für ein bis zwei Mark erhältlich ist, ein einzelnes neues Stück von nur vier Seiten aber mindestens dasselbe kostet, so ist leicht zu ersehen, wie oft der Lehrer dadurch behindert wird. Noch deutlicher tritt dies hervor bei Anschaffungen, die nur für den vorübergehenden Zweck des Blattlesens, Vierhändigspielens in Betracht kommen. Vier, fünf Mark für das Lehrmittel nur weniger Stunden ausgeben zu lassen, würde dem Lehrer unbedingt den Vorwurf der Verschwendung eintragen; man greift daher zum Xten Male zu Schmitt, Diabelli, Kuhlau. Hier die Musikleihanstalt eintreten zu lassen, ist doch nur ein zweifelhafter Vorteil: die schlechten, meist alten Ausgaben, die geringe Auswahl an Neuheiten sowie der immerhin beträchtliche Preis des Abonnements empfehlen sie nicht.

Wie schwer der Wettbewerb einer früheren glänzenden musikalischen Epoche auf dem Schaffen der Gegenwart lastet, das ist aus ästhetischen Gründen leicht erklärlich. Unsere Eltern sind noch in der ausschließlichen Bewunderung der klassischen Musik, sowie in der Ergötzung an dem sinnlichen Wohllaut der italienischen Oper erzogen worden, es steckt in uns Kindern ein gutes Stück Ueberlieferung daher, so daß für Neues und Neuestes in unserem musikalischen Innern nicht allzu viel Platz mehr ist, will man nicht umstürzend vorgehen, wie es ja vielfach in der ersten Zeit der Wagnerperiode der Fall war. Es gilt nun tüchtig zu sichten, was von den Meisterwerken einer früheren Zeit mit herüber in unsere Tage zu nehmen wäre, und worauf man zugunsten des guten Neuen zu verzichten hätte. Wir müssen Raum für die Lebenden schaffen, wir müssen uns von dem Ballaste altmodischer Kompositionen freimachen, die, ohne genial zu sein, für ihre Zeit ihre Aufgabe vollkommen er-

füllten, in unseren Tagen aber nur gedankenlos immer wieder verwendet werden. Da soll auch der Lehrer mithelfen. Er soll fleißig selbst nach Neuem ausgucken und unverdrossen probieren.

So könnte manches zur Besserung der Zustände zusammenwirken, um unser modernes Schaffen im Kampfe gegen Unverstand, Bequemlichkeit und Gleichgiltigkeit zu unterstützen. Dafür ist neben der Aufführung in Konzerten die wichtigste Stelle die Unterrichtsstunde. Der Musikjünger sollte sich aus eigener Anschauung ein Bild davon machen können, was unsere lebenden Tonsetzer erstreben und erreichen. Wie die Dinge jetzt liegen, spiegelt die lebendige, d. h. wirklich gepflegte Musik aber nicht die Empfindungs- und Denkweise ihrer Zeit, sondern jene vergangener Epochen, und das kann unmöglich ein gesundes Verhältnis genannt werden.*

Heinrich Neal.

Die Kunst und die Berliner Hochbahn.

Wäre der Satz: „Die Kunst ist Selbstzweck, darf keinen andern verfolgen" ausnahmslos richtig, so bliebe von der Baukunst nur die Denkmalsarchitektur als Kunst übrig, denn überall sonst hat sie — oft nur allzu reale Bedürfnisse zu erfüllen. Aber ihre Aufgabe ist vielmehr, diese Bedürfnisse ihren Schöpfungen derart zu Grunde zu legen, daß sie nicht mehr als Zwang, sondern als Anregung erscheinen, daß aus dem Notbau ein Organismus wird, so frei und überschaubar logisch, wie unseres Körpers Mechanismus zu einem ewigen Wunderwerk gesteigert und in allen Teilen harmonisch vollendet ist. Die Baukunst schafft nicht Leben nach, gibt keine konzentrierten Bilder des Lebens, wie die übrigen Künste, sondern sie sucht selbst Leben zu schaffen, das Unbelebte durch Maßstab, Rhythmus, Umriß und Farbe, die zu unserer Empfindung sprechen und klingen, ähnlich wie die Töne der Musik, zu Lebendigem umzugestalten. Darum aber hat sie auch eine Entwickelung, die gleich der der Natur selbst weit mehr von den äußeren Bedingungen als von Zufälligkeiten, hier also dem Genie des einzelnen Künstlers, abhängig ist. Wie nach der Entwickelungshypothese die Umwandelungen der Organismen auf veränderte Lebensbedingungen zurückzuführen sind, so erzeugen veränderte Bedürfnisse, Werkstoffe, Fabrikationsweisen weit

---

* Der Herr Verfasser, der selbst Leiter eines Konservatoriums ist, hat seine Klagen gewiß auf Grund einer ausgebreiteten Erfahrung erhoben. Praktischer als weitere allgemeine Ausführungen wäre es nun, ein halbes Dutzend wertvoller, neuerer Klavierkompositionen namhaft zu machen, des Lesers Verlangen darnach zu reizen und ihr Verständnis durch ein paar unterrichtende Bemerkungen zu erleichtern. Ich glaube, der Spieler schrickt vor keinen Schwierigkeiten zurück, wenn er weiß, daß ihm nach ihrer Bewältigung der Besitz eines herrlichen Kunstwerkes winkt, aber er hat eine begründete Scheu davor, Zeit und Mühe an eine zweifelhafte Sache zu wagen. Daraus folgt die Pflicht peinlichster Gewissenhaftigkeit beim Empfehlen von Neuheiten, sonst gibt es Enttäuschungen, welche die Lust zu weiterem Streben rauben. Das Vorzügliche aus der Masse der Erscheinungen herauszuheben, hat sich ja der Kunstwart seit Jahren bemüht. Allein der Stoff ist ungeheuer, der Wille der Urheberrechtsbesitzer beengt den Weg der Propaganda oft, und nur durch vereinte Kraft wird es möglich sein, des trotzdem Erreichbaren Herr zu werden und es vollständig zu sichten. Mögen uns unsere Helfer dabei nicht im Stiche lassen! R. B.

mehr als veränderte Empfindungen für Rhythmus, Linie, Farbe neuartige Gebilde der Baukunst. Ohne jene Lebensantriebe verliert sich die Architektur gar leicht in ästhetische Spielerei und willkürliche bloße Be- und Verkleidungskunst, wobei der Architekt zum Formenvirtuosen wird; das bauliche Genie aber spricht sich darin aus, daß es alle Zeitbedingungen klar erfaßt, umfaßt und zum hinreißenden persönlichen Ausdruck bringt.

So sind denn alle stilistischen Versuche unserer jüngsten Vergangenheit für die Entwickelung nur von sozusagen lexikalischem Wert. Eine neue Sprache redet nur das zu Organischem gewordene Bedürfnis.

Den Beweis hierfür erbringt wieder neuerdings die Gesamtanlage der „Berliner Hoch- und Untergrundbahn," ja, sie gibt eigentlich eine vollständige Entwickelungsgeschichte des Ingenieurbaues zur Kunst. Denn mit der ganzen Selbstsicherheit des matter-of-fact-man, der keine anderen Rücksichten als sein Fortkommen kennt, setzte sie ein, um ihre Gerüste so „praktisch" wie möglich, d. h. ohne einen Pfifferling zu viel Kosten zu bauen; als aber sogar das Berlinertum sich diese eiserne Flick- und Niet- und Abhackarbeit nicht gefallen lassen wollte, berief die Unternehmung zur künstlerischen Rettung der Ingenieurgebilde eine Anzahl hervorragender Architekten; und siehe da: die jüngsten Arbeiten bedeuten geradezu einen epochalen Fortschritt des Stein-Eisenbaues.

Dessen Fluch war bisher immer wieder die einseitige „praktische" Denkweise, die „Wissenschaftlichkeit," welche allein in größter Materialersparnis die Berechtigung einer Konstruktion erblickte und darum lediglich verkörperte Rechenexempel mit allen Hilfsrechnungen für Niete, Laschen, Gurtungen u. s. w. hinstellen konnte, die dem Auge harte, leblose, unverständliche, ja oft widerwärtige Skelette blieben.

Hätte man mit diesen Prinzipien etwa den Steinbau reformiert: Alle Kunstformen müßten verschwinden, keine Säule, kein rechteckiger Pfeiler, kein Halbkreisgurtbogen mit gleichmäßiger Dicke bliebe zu Recht bestehen; sie alle wären nicht „Körper gleichen Widerstandes"; alles Mehr wäre ja „wissenschaftlich" überflüssig, also vom Uebel. Ein Glück nur, daß dies Ueberflüssige beim Stein erst mit Arbeit und also Kosten abzuhauen wäre, daß wir im Steinmaterial überreichlichen „Körper" haben: So bewahrt er wenigstens unsere Steinbauten vor der Darstellung der „absoluten statischen Idee." Die Eisenkonstruktion aber ist recht eigentlich ein Retorten-Homunkulus, ganz neuzeitlich wissenschaftlich herausdestilliert, und ihre Elemente, der Stab, das Winkel-, T- und Doppel-T-Eisen, die Lasche, die Gurtung und die Niete, sind in ihrer Einzelerscheinung schier körperlos; für jedes Mehr an Kraftbeanspruchung muß den Einzelteilen erst besonders ein Mehr an Körpermasse hinzugefügt werden, und diese selber sind doch auch wieder noch zu ungefügig, um restlos, organisch ineinandergreifend die statische Idee so wieder zu geben, wie etwa die Pflanzenmorphologie sie seit einiger Zeit im Zellenaufbau der Stengel und Blätter u. s. w. nachgewiesen hat.

Es wäre ja nun nicht undenkbar, daß ein Fortschreiten in der Konstruktionstechnik uns Gebilde schüfe, die thatsächlich in allen Einzelheiten ein Abbild der in ihnen wirksamen Kräfte gäben — unsere Maschinen beginnen nach dieser Richtung hin zu wirklichen, sprechenden, überschaubaren Organismen zu werden und sie wirken dann auch ent-

schieden in ganz neuartiger Weise ästhetisch. Wesentlich aber bleibt dann noch immer, daß nicht der Satz „Zwischen zwei Punkten bildet die gerade Linie den kürzesten Weg“ das Leitmotiv für alle Konstruktionen bleibt, d. h. daß, eben wieder aus Vereinfachungsrücksichten, der gerade Balken die Grundlage aller Ueberdeckungen bildet. Die Linie selbst muß sprechen. Das ist bereits erkannt und bei unseren größeren Brücken- und Hallenbauten zum Durchbruch gekommen, entschieden mit immer steigendem Erfolg. Allmählich löst sich die Starrheit in lebendige Elastizität auf, die, frei und weit und luftig und graziös, unfraglich bereits lebhafteste ästhetische Gefühle auszulösen vermag. Ich erinnere an die Rheinbrücken in Koblenz und Mainz, an die Frankfurter Bahnhofshalle, den Eiffelturm.

Aber meist schwindet diese Wirkung, sobald man auf die Einzelheiten eingeht, aus den oben angeführten Gründen. Und so lange die Technik der Ingenieurbauten im wesentlichen auf der Vernietung verschiedenartiger, in der Form fabrikartig vorher erzeugter, nur nach der statischen Beanspruchung verschieden stark bemessener Eisenteile beruht, wird es nur durch Hinzufügung weiterer ästhetischer Mittel möglich sein, diese Verbindungen lebendig und nicht als totes Flickwerk erscheinen zu lassen. Reihung, Symmetrie, Rhythmus zwischen Teil und Ganzem muß hinzutreten, endlich auch, bei wesentlichen Punkten, die sprechende — nicht die blos dekorative — Verzierung. Wie der Architekt die Säulen eines Tempelgiebels nicht verschieden stark ausbildet, trotzdem die Last des Giebels nach der Mitte größer wird und dann wieder die Ecksäulen mehr zu tragen haben, sondern den großen Pulsschlag der Reihung über die subtile Hervorhebung kleiner statischer Unterschiede setzt, so überwiegt z. B. für das Auge bei einem sogenannten Fachwerkträger für den Zickzack der ausfüllenden Stäbe das Bedürfnis nach deren Gleichmäßigkeit bei weitem die logische Erwägung, ob die Kräfte nach den Seiten zu- oder abnehmen; so verlangt das Auge eine gleichmäßige Nietverteilung, ob auch hier zehn, dort vielleicht nur sechs Bolzen erforderlich sind, um symmetrisch liegende oder für den Eindruck in Beziehung stehende Teile zu verbinden; so ist ihm der Eindruck des Flick- und Klebewerkes bei untergelegten Lamellen einer Gurtung, die ohne offensichtigen Grund nur einen Teil jener bedecken, lebendiger als die logische Erwägung, daß an den verstärkten Stellen die Spannung größer ist. Ueberdies ist, wie oben angedeutet, eine derartige Lamellenanlage ja auch keineswegs ein adäquates, sondern nur ein recht unvollkommenes Bild der statischen Verhältnisse innerhalb der Gurtung, denn diese ändern sich oft keineswegs sprungweise, sondern stetig, was die unbehilfliche Technik nicht wieder geben kann.

Es schien mir wesentlicher, gerade diese rein ästhetisch-theoretischen Verhältnisse einmal hier in den Vordergrund zu rücken, als auf die Einzelheiten bei den Baulichkeiten der Hochbahn näher einzugehen, denn dies wäre eigentlich nur auf Grund von mehr Abbildungen möglich, als hier gegeben werden könnten. Ich darf vielleicht einmal ausnahmsweise auf einen mit solchen versehenen Aufsatz von mir in Heft 9 und 10 der „Berliner Architekturwelt“ von 1901 oder auf die Veröffentlichungen im „Zentralblatt der Bauverwaltung,“ in der „Deutschen Bauzeitung“ und in Band 46 der „Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure“ verweisen.

Als Allgemeinergebnis aber dürfte folgendes hinzustellen sein:

Während die älteren Teile des Hochweges selbst, ebenso der Bahnhof am östlichen Endpunkt, nur wie nüchternste Rechenexempel wirken, immerhin freilich erheblich leichter und übersichtlicher als die düsteren Gerüste der Hochbahnen in New-York und Chicago, ist in der Bülowstraße thatsächlich ein Werk geschaffen, das durchweg belebt erscheint. Und die Mittel dazu waren verhältnismäßig so einfache! Die Unterdrückung der Einzelheiten, bei großen klaren Hauptlinien, eine Ausrundung der starren Winkel zwischen den Einzelstäben, vor allem aber die Schrägstellung der Stützen, die, wie Stuhlbeine nach unten verjüngt, zugleich Standfestigkeit und Beweglichkeit ausdrücken: das ist eigentlich alles! Dazu tritt nun freilich eine Unterbrechung der langen Bahnstrecke in der geraden Bülowstraße durch die Bahnhofshallen und die einzelnen Steinpfeiler; das alles im Verein gibt aber sicherlich geradezu eines der allerinteressantesten und modernsten Großstadtstraßenbilder der ganzen Kulturwelt. Dabei ist wesentlich, daß auch die Verbindung zwischen Stein- und Eisenbau in ebenso eigenartiger wie einleuchtender Weise gelöst ist, indem nämlich der Hochweg frei durch und über die Steinpfeiler hindurchschießend gedacht ist, letztere ihn wie in einer Schwinge aufzunehmen und sicher zu leiten scheinen, ohne daß seine Flucht gehemmt wird. Absichtlich ist hier keine Anähnelung beider grundverschiedenen Materialstile versucht; ja der Maßstab der Steineinzelheiten ist unleugbar zuweilen allzu absichtlich ins Kolossale gesteigert, um einen Kontrast gegen die feinen Eisenteile zu bilden. Es ist fraglich, ob dieses Prinzip überall berechtigt sein wird; hier ist es jedenfalls überraschend einleuchtend und bestechender als der an sich sehr geschickte Versuch (am Halleschen Thor), beide Werkstoffe zu einheitlicher Gesamtwirkung zusammenzuschmelzen.

Als weitere Zeugen eines wachsenden Verständnisses für die eigentlichen Probleme des Eisenbaues verdienen dann noch die einzelnen Eisenpfeilerausbildungen besondere Hervorhebung. In glücklichster Weise tritt hier das moderne Linienornament, das ja an sich dem Bandartigen und damit der Eisenbehandlung so nahe steht, als tektonisches, d. h. die statischen Beziehungen ausdrückendes, Motiv hervor. Es muß geradezu Epoche machen, zu studieren, mit wie wenigen Mitteln hier aus einer starren, „zusammengehauenen" Stütze ein einleuchtend tragendes Bein gemacht worden ist, wie durch einen nicht äußerlich wahllos angeklebten, sondern sozusagen aus dem Gefühl des Lebens der Konstruktion geborenen Schmuck die ungefüge Werkform geradezu gerettet und zur Kunstform gesteigert wird.

Mag daneben vieles noch ungelöst geblieben sein, mögen z. B. die Straßenübergänge, für welche eine Ueberbrückung durch graziösen Bogen wegen des dabei verlorengehenden Durchgangsraumes an den Kämpfern ausgeschlossen war, noch allzu hart als Linie das Straßenbild durchschneiden, namentlich an der Bellealliancebrücke, wo sicher nur eine hängebrückenartige Konstruktion bei der geringen Höhe der Fahrbahn über dem Straßendamm zu ästhetischer Lösung geführt hätte — mögen, sage ich, noch gröbere Achtlosigkeiten gegen die äußere Erscheinung zu bemerken sein: wo wirklich der Künstler seine Hand anlegen durfte, da sind Schöpfungen entstanden, die thatsächlich den neuen Geist unserer

Zeit viel überzeugender und origineller spiegeln als irgend ein Steinbau; da ist wirklicher „Stil der Gegenwart," der eben nicht auf Stilexperimente und Modenwechsel im Schmuckwerk, sondern auf innere Entwickelung zurückzuführen ist. Daß dies einmal wieder klargestellt ist, muß ganz besonders einflußreich wirken, nämlich zum Nachdenken über die eigentlichen Probleme der Baukunst leiten.

Hans Schliepmann.

Sprechsaal.

In Sachen bildender Kunst.*

Der „Dürerbund" ist im Werke. Vornehmlich, nicht ausschließlich, wird er sich an das Volk wenden, an die Kunstgenießenden, und er hat damit genug zu thun. Aber brauchen wir nicht auch einen Bund, dessen Arbeit bei den Künstlern einsetzt?

Will der Dürerbund wirksam die Massen mobilmachen, so könnte man sagen: auch die Findung und Ausbildung der Führer im Streit ist eine Aufgabe, die des Schweißes der Edlen wert wäre. Nicht bloß Kunstwerke verstehen und genießen lernen, sondern auch solche zu schaffen, gilt es. Und wenn nun bei jener umfassenden Aufgabe im Wesen des Dürerbundes liegt, daß er das ganze Gebiet der Kunst gleichzeitig in Angriff nehmen kann und nehmen muß, so heißt es, wenn man vom Einzelnen ausgehen will: sich beschränken! Ich bin ja darüber zweifelhaft, ob es jemals viel Glückliche geben wird, die für alle Künste gleich empfänglich sind, denn — nach Montaigne — oncques ne furent à tous tous dons donnés; aber darüber besteht bei mir kein Zweifel, daß, wer auf den Einzelgebieten der Kunst den darauf thätigen Künstlern die Bahn frei machen will, für jedes so unendlich viel Arbeit findet, daß er sich auf eins beschränken muß.

Ich greife die bildende Kunst heraus.

Hier, wie überall in der Kunst, gilt es jene zwei Bedürfnisse zu befriedigen: es ist Raum zu schaffen für die Thätigkeit echter Künstler; es ist Verständnis für sie zu erwecken im deutschen Volke. Beides bedingt sich gegenseitig, aber man kann bald dem einen, bald dem andern mehr gerecht werden wollen. Ich möchte das Hauptgewicht darauf legen, daß man die Thätigkeit der bildenden Künstler fördern solle. Welcher bildender Künstler? Der besten des Tages . . . Welche sind das? . . Das sind diejenigen, bei denen wir erkennen, daß sie in ernster Arbeit, in redlichem Streben, unter Beherrschung der technischen Mittel unserer Zeit uns Werke der bildenden Kunst geben, die uns etwas Neues, etwas Interessantes, kurz etwas sagen, das nur unserer Zeit und unserem Volke gehört, nicht vergangenen Tagen, nicht dem internationalen Tagesgeschmack. Eine Norm dafür, welches die besten Künstler dieser Art, die besten Werke der neuzeitigen bildenden Kunst sind, gibt es nicht, kann es nicht geben, denn die ästhetischen Gesetze kommen hinter der Kunst her wie die theoretische Begründung längst bewährter Arzneimittel hinter ihrer Anwendung.

---

* Wir drucken diese Einsendung des Herrn Geheimrats Dr. Rolfs mit Vergnügen ab, weil wir alle derartigen Versuche fördern möchten. Die Mitarbeiter des Kunstwarts ihrerseits werden allerdings wohl gezwungen sein, ihre Kräfte vorläufig auf den Dürerbund zu sammeln, einfach, weil sie sich sonst zersplittern müßten. A.

Männer sind es, die die Geschichte machen, nicht Gesetze, Männer sind es, die die Kunst schaffen, nicht ästhetische Gesetze von bewußter oder unbewußter Selbsttäuschung, und Männer müssen es sein, welche die besten Männer und die besten Werke der bildenden Kunst herausfinden und sie dem Urteil der Welt hinausgeben. Auf die Gefahr eines Irrtums hin: er schadet weniger als der zagende, drückende Geist der Nachahmung, der am Alten hängend keinen Fortschritt wagt, noch anerkennt, der Philistergeist in der Kunst. Wo frische Talente in ernster Arbeit neue Bahnen suchen, da helfe man, das sei die Aufgabe, die es neben dem Dürerbund noch ganz besonders zu erfüllen gibt.

Das Wie liegt in einem einzigen Worte umschlossen: Aufträge. Schafft jenen Künstlern, die immer sich strebend bemühen, bedeutende Aufträge, und der Erfolg wird sein, daß die Ausführung dieser Aufträge auf das künstlerische Empfinden des Volkes in der kräftigsten und gesündesten Weise einwirken wird. Wie steht es mit der Psychologie der Aufträge? Auch hier gibt Goethe bündige Antwort: Der Liebhaber und Kenner zeigt dem Künstler an, was er wünscht, und überläßt ihm alsdann die Sorge, das Werk hervorzubringen. Nicht mehr und nicht weniger und wohlgemerkt: was er wünscht, nicht wie er es wünscht; das ist Sache des Künstlers.

Das klingt nun gewiß sehr nüchtern, ja so nüchtern, daß es sich neben der ästhetischen Kultur des Dürerbundes schon dürftig genug ausnimmt, geschweige denn neben den erhabenen Schlagworten unserer kunstsinnigen Zeit ...

Aufträge hat auch heute die Kunst in Hülle und Fülle; man braucht nur Berlin zu nennen ... Wenn dennoch nicht alle Maler und Bildhauer davon leben können, so liegt das weit mehr daran, daß es mehr Künstler mit unberechtigten Ansprüchen gibt, als notwendig sind, und daß weit mehr gemalt und in Stein gehauen wird, als heutzutage verlangt wird. Denn gerade auf dem Gebiete der bildenden Kunst ringt sich mit unerbittlicher Schärfe die Wahrheit durch: das Bedürfnis ist maßgebend, nicht die Akademie, und nicht der Anspruch, „Kunstmaler" oder „Kunstbildhauer" zu sein. Malerei und Bildhauerei sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern um mit den Schwesterkünsten im Verein, und wenn es sein muß, in Unterordnung unter die umfassende Baukunst zu schaffen. Begrüßen wir das siegreiche Vordringen dieses Gedankens, der allein eine gesunde Entwicklung der bildenden Kunst gewährleistet, auf das freudigste. Enthält er doch die Forderung: daß die heute noch zunftgemäß und naturwidrig getrennten Gebiete der Baukunst, Malerei, Bildhauerei und der Kunst im Handwerke eine einzige Einheit bilden, deren Teile sich unauflöslich verbinden, auf einander angewiesen, von einander in innigstem Zusammenwirken abhängig sind. Damit ist klar, daß es auf dem Gebiete der bildenden Kunst keine Schule für höhere, mittlere und niedere Kunstübung, für „Kunstmalerei," dekorative Malerei und gewerblichen Malschmuck, für „freie" Bildhauerkunst, Architekturplastik und „Kleinkunst" geben kann: die Schule der bildenden Kunst muß ebenso einheitlich sein, wie diese selbst es ist, und ihre Schüler unterscheiden sich nicht — als Akademiker, Techniker und Gewerbler — darnach, in welcher Schule sie erzogen sind, sondern darin, was sie leisten, was sie künstlerisch „können." Es muß und wird gleichgiltig sein, ob ein auf der Kunstakademie erzogener Maler oder ein von der Technischen Hochschule kommender Baukünstler zur Errichtung eines künstlerisch befriedigenden Bauwerkes berufen wird: Bedingung ist, daß sie beide künstlerisch wie technisch ihren Mann stellen.

1. Maiheft 1902

Nun wird man sagen, derartige Aufträge gibt es auch heute schon in Hülle und Fülle. Mit Verlaub: es gibt deren sehr wenige, so wenige, daß ich eben eine Gesellschaft, die sich zur besonderen Aufgabe macht, der bildenden Kunst wirklich künstlerische Aufträge im neuzeitigen Sinne zu verschaffen, nicht nur für einen Luxus, sondern für eine große Notwendigkeit und eine für unser Kunstleben geradezu befreiende That erachte.

Unsere jüngere Künstlerwelt, die mit jenem Grundgedanken von der Einheit aller bildenden Künste noch den zweiten, ganz ebenso gesunden verbindet, daß unsere Zeit eine Fülle ganz neuer Aufgaben bietet, für die sie zugleich einen großen Reichtum neuer technischer Mittel zur Verfügung stellt, die eine selbständige, von der alten Zeit charakteristisch abweichende Ausdrucksweise (den „neuen Stil") ermöglichen, unsere jüngeren Künstlertalente, diese ringenden, gewiß zum Teil noch unklaren, übers Ziel schießenden, aber kräftig, arbeitsam und auf dem richtigen Wege vorwärtsstrebenden Baukünstler, Bildhauer, Maler und Künstler im Handwerk: sie haben auch heute noch nicht genügenden Ellbogenraum, um sich zur Geltung zu bringen. Diesen gilt es, ihnen zu verschaffen, und das kann allein durch Aufträge, durch wahrhaft große, monumentale Aufgaben geschehen, die man ihnen anvertraut, indem man sagt, was man wünscht, und ihnen dann die Sorge überläßt, das Werk hervorzubringen. Gedanken, künstlerische Gedanken genug, daran hat es in Deutschland nie gefehlt, wohl aber an der Darbietung, an der Gelegenheit, sie sich verwirklichen, sich frei und ungehindert von jeglichem Kunstphilistertum, mag es hoch oder niedrig sein, ausleben zu lassen. Sollte nicht eben, weil dies Ausleben, die Möglichkeit, nur das Nächste zu thun, was vor uns liegt, so selten sind, sollte nicht eben dies ein Hauptgrund dafür sein, daß unsere Neueren nicht vermieden haben, „durch tolle und unschickliche Darstellungen" die Menschen irre zu machen? Sollte nicht daher dies Uebergewicht kommen, das bei der Seltenheit des Schaffens so leicht dem Seltsamen zufällt, das vor allen Dingen erstaunen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll, während eine reiche Fülle von Aufgaben sehr bald die schäumenden Wasser in ein ruhigeres Bett leiten müßten?

Wenn ich also einer Gesellschaft das Wort rede, deren Aufgabe es sein würde, unseren jungen, und fügen wir hinzu, auch echten Talenten der bildenden Kunst würdige Aufträge zu verschaffen und den Händen des industriellen Gewerbes zu entreißen, was der Kunstthätigkeit gebührt, so liegt in dieser scheinbar recht materiellen und nüchternen Bestimmung doch eine ideale Aufgabe von großer Tragweite eingeschlossen: Es handelt sich um würdige Aufträge für eine n e u e, vorwärts schreitende, selbständige Wege suchende deutsche Bildnerkunst! Was setzt sie voraus; was fordert sie; was können wir Laien thun, um ihr die Bahn frei zu machen?

Ich will die Antwort auf diese drei Fragen nur kurz andeuten; das Ausführliche bleibe für später aufgespart, wenn die Männer da sind, die an der Arbeit mithelfen wollen.

Unsere neue, oder besser gesagt, unsere von ihren Irrtümern zu den alten gesunden Grundsätzen früherer Blütezeiten zurückkehrende bildende Kunst setzt jene Einheitlichkeit voraus, die Baukunst, Bildhauerei, Malerei und Kunst im Handwerk als ein Ganzes betrachtet. Sie setzt ferner voraus, daß die Kunst ihre Grundlage im Bedürfnisse, ihr Ziel in der höchsten Zweckmäßigkeit finde, daß sie daher neuzeitigen Bedürfnissen auch mit dem ganzen Reichtum neuzeitiger Hilfsmittel dienstbar werden und so eine Selbständigkeit erringen

muß, die unserer Zeit das eigne charakteristische Gepräge in vollendeter Form ausdrückt.

Sie fordert daher, daß der bildende Künstler ein ganzer Mann sei, der mit gleichem Verständnis die vier Gebiete seiner Kunst, deren Vertreter zu einheitlicher Arbeit, zu einem harmonischen Ganzen zusammen zu fassen versteht. In welchem Einzelgebiet er immer seine besondere Fähigkeit beweise, sei es als Baukünstler, als Bildhauer, als Maler oder als Kunsthandwerker, das innigste Verständnis für die Schwesterkünste, für ihre gegenseitige Abhängigkeit von einander muß vorhanden sein und durch die geschlossene Einheitlichkeit des geschaffenen Werkes zum Ausdruck kommen. Dazu die vollkommene technische Beherrschung aller neuzeitigen Mittel. Sie fordert daher naturgemäß eine andere Schulung als die bisherige, indem sie die heutige technische, kunstgewerbliche und akademische unter dem Gesichtspunkte einheitlicher künstlerischer Ausbildung zusammenfaßt — eine Hochschule der bildenden Kunst mit den vier Fakultäten: Baukunst, Bildhauerei, Malerei und Kunst im Handwerk, ausgerüstet mit Werkstätten, Instituten, praktischer und theoretischer Unterweisung.

Ist es gerechtfertigt, was die bildende Kunst im neuzeitigen Sinne fordert, so liegt darin eingeschlossen, was wir, die Laien, zu thun haben: wir müssen es zu verwirklichen helfen.

Und dies kann, denke ich mir, durch eine Gesellschaft geschehen, die reich und einflußreich ist. Reich, weil sie auf die Masse nicht rechnen kann, reich auch deshalb, weil die Mittel und Wege, die sie einschlagen muß, um zum Ziele zu kommen, kostspielig sind: würdige Aufträge, allein schon die Anfänge einer Hochschule, die auf der skizzierten Grundlage errichtet würde, selbständige Aufgaben bedingen sehr reiche Mittel. Einflußreich, weil nur durch einflußreiche Personen große, der neuen Kunst würdige Aufträge zu erreichen sind.

Mein Lieblingsgedanke dabei ist der (vielleicht etwas amerikanische), von aller offizieller staatlicher oder städtischer Hilfe ganz abzusehen und aus eigner Kraft heraus zu schaffen. Ich wende mich an das stolze, reiche und selbständige deutsche Bürgertum, das wieder fühlt wie im XVI. Jahrhundert die Bürger von Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Straßburg, Köln, Lübeck, Hamburg, Danzig, Frankfurt und unzählige andere: seht, hier ist eine Aufgabe, die allerdings weder mit Orden noch mit Titeln belohnt wird, die dagegen verspricht, noch nach Jahrhunderten von Eurer Einsicht, Eurer schöpferischen Thatkraft, Eurem freien Kunstsinn zu reden; die Euren Städten und Landen einen charakteristischen Stempel aufdrücken wird, von dem man sagen wird, wie heute von Euren Urahnen in Nürnberg, daß auch unsere Zeitgenossen als kunstsinnige deutsche Männer verstanden, für neue Bedürfnisse auch neue kunstvolle Formen zu finden und für die freie und stolze Entwicklung deutscher Kunst die notwendigen Opfer zu bringen. Amerikanisch ist vielleicht auch der Gedanke, daß eine Hochschule der bildenden Kunst für unsere künstlerisch beanlagte Jugend völlig frei von jedem offiziellen Einfluß sein sollte, errichtet aus den Mitteln freier Bürger und geleitet in dem Geiste eines stolzen, kunstsinnigen, unabhängigen Bürgertums: Wo sind für solche Gedanken unsere Carnegies?

Wie das Alles und noch Manches, das damit zusammenhängt, im Einzelnen ausgestaltet und in Form und Wirklichkeit überzuführen ist, das ist zwar längst durchdacht und im geistesverwandten Kreise spruchreif geworden, aber, worauf es zunächst ankommt, das ist: die Männer zu gewinnen, die sich

mit den entwickelten Gedanken befreunden und helfen möchten, sie in die That umzusetzen. Das ist der Zweck dieses Aufsatzes. Wird er heute nicht erreicht, so möge er späteren, glücklicheren Tagen vorbehalten bleiben. Nur das Eine mag noch betont werden: wer den Dürerbund und die von mir geplante Gesellschaft mit einander vergleicht, der wird bemerken, daß sie zwar dem gleichen Boden und dem gleichen Streben entstammen, daß sie aber den großen Garten der Kunst jeder in verschiedener Weise bearbeiten möchten, und daß, wenn ihnen das recht gelänge, es unserer Kunst und unserem Volke zum Segen gereichen würde.

Rom. Wilhelm Rolfs.

Lose Blätter.

Aus Friedrich Huchs „Peter Michel."

Vorbemerkung: Erst vier Monat ist's her, seit wir unsern Lesern an dieser Stelle mit den Episoden aus Frenssens „Jörn Uhl" ein neues starkes Erzählertalent vorstellen durften, heute können wir wieder auf einen neuen Erzähler hinweisen, der ein „Kerl" ist, und schon wissen wir einen Dritten, von dem es nächstens zu reden gibt. Alle diese neuen Leute aber sind deutsche Talente, erkeimt aus unsrer Art zu denken und zu fühlen und heraufgenährt am Geist unserer Großen. Ist das nicht eine Freude? „Der Fink hat wieder Samen," und der Raabe auch.

Damit will ich nun noch nicht prophezeien, daß Friedrich Huch, der neue Mann „von heute," gleich ein „ganz Großer" werde — um daraufhin zu urteilen, kennen wir ihn nach dem „Peter Michel," diesem seinem ersten Buche, denn doch zu wenig. Vielleicht ist er auch schon in manchem zu fertig, zu sicher, als daß eine Entwickelung ins Große recht wahrscheinlich erschiene. Jedenfalls aber ist sein Buch eine sehr eigenartige Leistung, so wie es ist. Seinem feinsten Wesen nach ist es so etwas wie ein tragikomischer Gesang von dem Jugendfeuer, das schließlich nur einen Kochherd zum Brennen bringt. Aus dem Tüchtigen, das in dem Haupthelden steckt, wird am Ende nichts, als Philisterium, selbst die prächtige Rektorsfrau versauert allmählich, und das lüderliche aber hellköpfige Liesel, das nach reichen Abenteuern einen Grafen gefischt hat, ist am Schlusse des Buchs die einzige Ueberlegene. „Also deshalb, alter Junge," sagt sie bei Huch nicht, aber denkt sie, „hast du so für mich geschwärmt, seit du bei meinen Alten in Pension warst? Du hast einmal mich heiraten wollen?! Du bist's, der trotz seiner tugendsamen Entrüstung über mich mich so beweglich gebeten hat, ihn mit Kraftmitteln vor der Ehe mit dieser Gans da zu retten? Du, der mir jetzt mit dieser selbigen Gans die deutsche Idealehe vorfeiert? O Peter, du bist heruntergekommen!" Nachdem wir mit Gezänk und sogar Geprügel, mit Krankheit und mehrfachem Wahnsinn reichlich unterhalten worden, geht alles für die Beteiligten in Wohlgefallen und Eintracht aus, aber die Freude darüber ist für den Zuschauer eine gemischte.

Ja, Huch braucht oft sehr kräftige Mittel. Wenn die geisteskranke Tante nach langem Vermißtsein bei grusligem Sturm aus dem Schornstein einer Irrenanstalt „durchräuchert wie ein Schinken" herabfährt, so begreifen wir's, daß bei der Nachricht davon Frau Tinchen Michel weint und die Pensionäre lachen — und lassen uns selbst diese Art des Groteskkomischen gelegentlich mal ganz

gern gefallen. Aber der- und andersartige starke Auftragungen kommen bei Friedrich Huch ein bischen häufig vor und sind mitunter so pastos, daß der Farbstoff selber Schatten wirft. Mich, ich gesteh es, stört freilich all das nicht sehr, denn es zeigt sich so deutlich als Folge ausgelassen kräftiger Anschauung, wie ähnliche Stellen bei Gottfried Keller. Es ist hier so gut wie dort natürlich. Im übrigen soll's nicht mit Kellerischem verglichen werden. Huch ist auch kein Nachahmer, er erzählt mit völliger Unbefangenheit, einiger Burschikosität und außerordentlicher Knappheit darauf los. Peters Mutter geht mit ihm zur Einsegnung. „Zwei ältliche Damen blieben stehen und sagten: ach nein, was für ein freundlicher Junge! Dabei sahen sie sich innig an." So bringt uns oft bei Huch ein trocken gesagtes Sätzchen erstaunlich rasch ins Bild. Er sieht fortwährend eine Fülle von Einzelzügen und betont mit großer Sicherheit die bezeichnenden. Und keineswegs nur die derben, Huch kann auch ungemein zart sein. Er sieht überhaupt mit einer erquicklichen Selbstverständlichkeit die Gestalten auch von der „andern" Seite. Man wolle daraufhin einmal prüfen, wie Peter Michels Mutter gezeichnet ist, bei der die Verführung, gewisse Eigenschaften allein herauszuarbeiten, sehr groß war. Allen Respekt vor dieser Kunst, zu runden — sie gibt die bestmögliche Gewähr dafür, daß Friedrich Huch ein Lebenserfasser, nicht ein Romankonstrukteur ist.

Mehr wollen wir aber von seinem Buch nicht verraten. Bei Alfred Janssen in Hamburg ist's erschienen — also, verehrlicher Leser, laß dir's kommen und lies es. Allerdings, das sagen wir gleich, denn sonst bekämen wir nachträglich Schelte: unerwachsenen Leuten gib's lieber nicht in die Hand, am wenigsten höheren Töchtern, und zimperlichen Erwachsenen auch nicht und Pedanten ebensowenig.

*

(Als erste Darstellungsprobe geben wir eine anspruchslose kleine Schilderung aus Peter Michels Kindheit. Der zukünftige Sextaner ist vom Dorfe zur Stadt in Pension geschickt.)

Nach langer Fahrt langte Peter in dem Städtchen an, wo er von nun ab wohnen und sich weiter bilden sollte. Die Kutsche setzte ihn vor einem großen, dreistöckigen grauen Hause ab, das ihm ein Riesenbau dünkte. Aber schon trat ihm eine Frau entgegen, die ihn im ersten Augenblick an seine eigene Mutter erinnerte. Er sah sie scheu von unten an. — Nun, nun! sagte sie gutmütig, du brauchst dich vor mir nicht zu fürchten, kleiner Peter! Komm nur mit herauf, wir haben mit dem Mittagessen auf dich gewartet. Dann gingen sie zusammen die Treppen hinauf, bis zum dritten Stock. Da seufzte die Frau Kantor vergnügt und sagte: Gott sei Dank, daß wir oben sind. Das ist jedesmal eine kleine Arbeit! Sie ließ Peter zuerst in den Vorplatz treten. Eine gegenüberliegende Thür wurde ein wenig geöffnet, und ein kleines Mädchen, ein paar Jahre jünger als Peter, schaute ernsthaft und neugierig durch den Spalt. Die schwarzen Haare hingen ihr fast in die Augen.

So! nun ruh dich erst etwas aus von der Reise! Die Frau Kantor setzte ihn auf das Sofa, von dem er sich sogleich wieder herunterarbeitete, um sich lautlos und stumm wie ein Fisch auf einen Rohrstuhl zu setzen. Du bist mal ein kleiner wohlerzogener Junge! Aber setz dich nur wieder auf das Sofa! Du bist doch gewiß müde von der Reise, nicht wahr? — Er schüttelte den Kopf. Aber du bist doch lange unterwegs gewesen? — Er nickte. Nun, dann wollen wir dir gleich etwas zu essen geben! — Damit ging sie zur Thür hinaus, und Peter war allein.

Da saß er nun mäuschenstill und wagte nicht sich zu rühren. Plötzlich öffnete sich eine andere Thür, und ein großer, breiter Mann mit mächtigem schwarzen Vollbart trat herein. — Na da ist ja der kleine Herr Michel endlich angekommen! — Er streckte Peter seine große Hand entgegen. Nun laß dich mal anschaun! Nein das ist ja wunderbar! Sieh nur, Annette, wandte er sich an seine Frau, die soeben mit der dampfenden Suppenschüssel eintrat, sieht er nicht ganz genau aus wie sein Großvater? Ja so, den kennst du ja nicht — nein aber es ist wirklich auffallend! Er holte ein mächtiges Schnupftuch aus der Tasche und schnaubte sich posaunenartig die Nase. — Meine Frau kennst du ja wohl schon, fuhr er fort, mit der einen Hand auf sie deutend, mit der andern sich die Stirne wischend. Aber wo bleibt denn die Liesel? Er sah sich energisch nach allen Seiten um. — Empfehlungen von meiner Mutter! sagte Peterchen plötzlich. Wie? fragte der Kantor. — Wie? — Ich habe dich nicht verstanden! Peter wiederholte es und wurde rot dabei. Ja so, ach so. danke schön! Nein, auch das Organ hat er von seinem Großvater. Es ist wirklich auffallend. Aber wo steckt denn die Liesel? Er ging gewichtig auf die Thür zu, steckte den Kopf hindurch und rief mit etwas unterdrückter Stimme: Na so komm doch! Dabei griff er zur Thür hinaus und zog einen kleinen nackten Kinderarm herein, der seinerseits den übrigen Körper nach sich zog: ein kleines Mädchen im rosa Kleid, mit aufgeweckten sehr schwarzen Augen und dunklem Haar, das ihr in langen Strähnen etwas wirr um den Kopf hing. Hier ist Peter Michel, und dies ist meine Tochter Liesel! So. Nun gebt euch einmal die Hand. Peter sah zu Boden, während ihn das kleine Mädchen scheu, aber neugierig von der Seite anblickte. — So, nun kommt zu Tische, sonst wird die Suppe kalt! rief die Mutter. Peter glaubte sich von allen Seiten beobachtet und aß fast gar nichts. Nur nicht genieren! das gibt es bei uns nicht! rief der Kantor. Weißt du wohl, daß ich, wie ich klein war, bei deinem Großvater in der Schule war? Peter sah ihn überrascht an. Er wurde ihm menschlich näher gerückt. — Jawohl! und habe manche Hiebe von ihm bekommen! — Er lachte, daß es schallte. — Aber er ist ein prächtiger Mann, und wenn du mal so wirst wie er, dann können deine Eltern wohl zufrieden sein! Peter sah stolz-beschämt zu Boden. Nach dem Essen sagte die Frau Kantor: So, ihr beiden! Nun kennt ihr euch ja und könnt mal in den Hof hinunter gehn nnd mitsammen spielen! Das kleine Mädchen nahm ohne weiteres ihre Puppe unter den Arm und ging zur Thür hinaus ohne Peter anzusehn. Er folgte wortlos. Beide stiegen schweigend die Treppe hinunter; er bemühte sich, möglichst leise aufzutreten, während sie leicht und graziös hinuntertrippelte. Sie setzte sich sofort in ein Kellerfenster und begann ihre Puppe auszukleiden. Peter stand verlegen daneben und gab sich Mühe, beschäftigt auszusehn. Sie warf ihm zuweilen einen Blick zu, sah aber sofort zur Seite, wenn er sie ebenfalls ansah. Da fiel der eine Schuh der Puppe zu Boden. Peter hob ihn sogleich auf. Beide lachten sich etwas unschlüssig an. — Wie findest du sie? fragte Liesel endlich. — Wundervoll! versicherte er aufrichtig. — Echte Haare! — Wie heißt sie denn? — Fanny! — Peter sah sie etwas fassungslos an. — Was du für ein Gesicht machst! Ist das ein so wunderbarer Name? Er gestand nun zögernd, daß er daheim einen Hund habe, welcher ebenfalls Fanny heiße. Pfui! Wie kann man einen Hund so nennen! Peter sagte gar nichts. Ihm fiel plötzlich auf die Seele, daß er Fanny ja garnicht Lebewohl gesagt habe, und daß dieser sich nun um ihn gräme.

Kunstwart

Komm! sagte Liesel. Wir wollen Strick springen. Sie band ein Ende an den Thürgriff und schob das andere Peter in die Hand. Er wußte durchaus nicht, was er nun thun mußte. So dreh doch! rief sie. Wie denn? Sie zeigte es; er begriff sofort. Aber er machte es ungeschickt; ihre Beine fingen sich fortwährend in der Schnur. — Ach du kannst es nicht! rief sie endlich. Warte, ich will mal allein springen! Sie band das eine Ende los, nahm Peter das andere aus der Hand, faßte beide kräftig mit ihren Fingern und setzte die Schnur selbst in Bewegung; sie sprang erst langsam, dann schneller und immer schneller. Ihre schwarzen Haare flogen im Winde, der Strick kreiste schnurrend durch die Luft, sie schien den Boden kaum zu berühren; er war wie elastisch unter ihren Füßen. Peter sah ihr staunend zu. Sie schien unermüdlich.

Plötzlich hörte sie mit einem Ruck auf und rief: ach ich kann nicht mehr! Sie war feuerrot geworden, warf ihre Haare zurück, machte matte Augen und atmete schnell. Nun mußt du aber auch mal springen! rief sie plötzlich. Peter erklärte, er habe es noch nie versucht und wüßte auch bestimmt, daß er es nicht könnte. — Ach was, probier nur mal! Sie band das eine Ende sogleich wieder an den Thürgriff. So komm doch! Ich drehe ganz langsam, dann kannst du es lernen.

Beim ersten Male kam er auch richtig hinüber. Er sprang mit beiden Beinen zugleich in die Höhe. Das zweite und dritte Mal ging es ebenso. Beim vierten Mal nicht mehr. — Noch mal! rief sie, und der arme Peter wurde abermals in Bewegung gesetzt. Dann drehte sie schneller; Peter begann zu keuchen, aber er hielt sich tapfer. Dann wurde die Bewegung schneller und schneller, und schließlich beschleunigte sie das Tempo dermaßen, daß er nur noch sinnlos und wie rasend in die Luft sprang. Dabei machten seine eisenbeschlagenen Stiefel einen so heillosen Lärm auf dem Pflaster, daß die Nachbarn aus den Fenstern schauten. Der Strick drehte sich schon lange nicht mehr, aber Peter sprang noch immer, mit krampfhaft zugekniffenen Augen. Endlich merkte er es und hörte auf. Liesel hatte ihn ausgelacht, und er schämte sich vor ihr. Um sich zu beschäftigen, band er den Strick los, wickelte ihn zusammen und reichte ihn ihr. Du hast ja abgebissene Nägel! rief sie. Er wurde blutrot. O, ich habe auch welche! Sieh nur. Sie hielt ihm alle zehn Finger unter's Gesicht und sah ihn funkelnd an. Aber sie hatte sie zierlicher abgebissen als er die seinen. — Liesel! rief in diesem Augenblick die Mutter. Ja? rief sie zurück und blinzelte in die Höhe. — Ihr könnt jetzt wieder heraufkommen! — Wir wollen einen Wettlauf machen, komm! Eins, zwei, drei! Wie der Sturmwind war sie davon, Haare, Röcke, Beine flogen. Peter folgte langsam. Er wollte in dem fremden Hause keinen Lärm machen. Sie stand schon lange oben. Aetsch! rief sie und zeigte ihm alle ihre spitzen weißen Zähne.

*

(Was jetzt folgt, schildert des jungen Lehrers Peter Verhältnis zu Ottilie, der schönen, natürlichen und warmherzigen Gattin seines Rektors. Der Träumer Peter hat sein Liesel von der Schulzeit her so im Herzen, daß eine Aehnlichkeit der Rektorsfrau mit ihr ihn glauben gemacht hat, das müsse sie sein, die sich hierher verheiratet habe.)

Nach solchen Tagen traumhaften Umherwandelns sollte Peter endlich die Lösung seines Rätsels erfahren. Durch eine geschäftliche Arbeit zurückgehalten, verließ er das Schulhaus eines Tages später als gewöhnlich. Wie er über den Hof schritt, erblickte er die helle Gestalt Frau Ottilies in ihrem

Garten. Sie sah ihn ebenfalls, und plötzlich hielt sie eine große, dunkle Blume empor, wie um sie ihm zu schenken. Schwindelnd ging er auf sie zu, sie streckte ihren schönen Arm über das Gitter und er konnte sie nur ansehn und immer wieder ansehn, ängstlich, selig, zitternd. — Warum wollen Sie mich nicht mehr kennen! preßte er endlich hervor. O Liesel! — Er drückte beide Hände fest gegen seine Augen. — Sie sah ihn ganz erschrocken an. — Warten Sie! sagte sie endlich. Ich hole meinen Hut, und Sie gehen unten an die Allee; hier kann ich doch nicht mit Ihnen reden. — Peter ging wie im Traume; sie kam sogleich. — Jetzt sagen Sie mir, was Sie von mir wollen! sagte sie mit voller Stimme und sah ihn unruhig an. Sollte ihr Mann recht gehabt haben, als er sagte, Peter Michel sei nicht gesund im Kopfe? Sie hatte ihn gern, lieber sogar als alle andern Lehrer. — Sie nannten mich vorhin Liesel; Sie nannten mich schon einmal so. Ich kann Ihnen versichern, daß ich Ihre Liesel nicht bin! — Nicht?? rief Peter und starrte sie traumhaft und ungläubig an. — Nein. Ueberdies heiße ich Ottilie. — Sie haben Ihre Liesel wohl recht lieb gehabt? — Sie errötete etwas bei den letzten Worten. — Peter konnte nicht antworten. Er blickte nur in diese dunklen Augen. Das Bild der Liesel und das Frau Ottilies waren im Laufe der Zeit in seiner Seele zu einem einzigen verschmolzen; jetzt wurden sie gewaltsam auseinander gerissen, und jedes von ihnen drohte zu versinken. Von seinem eigenen, ursprünglichen Bilde konnte er fast nichts mehr fühlen, denn seine ganze Seele hing hier an dem lebendigen. Gleichzeitig aber empfand er eine Abneigung, fast einen Haß gegen diese Frau, als habe sie ihn betrogen und ihm sein Liebstes geraubt. Und hatte sie ihm nicht stets zugelächelt, als hätten sie ein Geheimnis mitsammen? War sie nicht sogar errötet, wenn sie ihn sah? — Er blickte sie an, und für einen Augenblick noch mischten sich in seiner Seele beide Bilder. —

Warum haben Sie mich immer so angesehn? stieß er leise hervor. — Wie angesehn? — Als ob — als ob Sie Liesel wären! — Habe ich das? Eine liebliche Röte überflog ihre Züge. Das wissen Sie doch sehr gut! Weshalb thaten Sie das? — Nun — weil ich Sie — ja weil ich Sie sehr gern habe! Aber so habe ich Sie doch nicht angesehen, als ob ich Liesel wäre! sagte sie rasch und sah ihn fast ein wenig schelmisch von der Seite an. — Wir zu Hause sind freier erzogen als manche andere in andern Kreisen; — mein Mann wirft es mir immer vor, ich sei zu offen im Verkehr mit den Menschen. Aber ich meine, es ist doch nichts Böses dabei, wenn man den Menschen zeigt, daß man sie gern hat?! — Peter wußte hierauf nichts zu antworten. Nach einer Weile sagte er: Ja, nun kann ich Sie nicht mehr lieb haben. Warum denn nicht? rief sie ordentlich erschreckt. — Weil Sie Liesel nicht sind! — Und wenn ich Liesel wäre? — Dann gehörten Sie mir! — Frau Ottilie war nachdenklich geworden. Erzählen Sie mir doch von ihr! sagte sie zart. Ich habe ja nun ein gewisses Anrecht darauf! — Aber Peter war es, als sei ihm diese Frau ganz fremd, als wolle sie sich in sein Geheimnis eindrängen, und als müsse er es um so sorgsamer verschließen. Gleichzeitig stieg ihm auch das Bild der echten Liesel, wie er sie als Kind gesehen, mit einer Deutlichkeit vor seine Seele, daß er jetzt auch sah, wie sehr sich Frau Ottilie von ihr unterschied. Diese war in eine etwas peinliche Lage geraten. Sie merkte, daß sie hier eigentlich nichts mehr thun könne. Und doch wußte sie nicht, wie sie der Unterredung ein Ende machen sollte. — Wir können aber doch immer gute Freunde bleiben, nicht wahr? sagte sie endlich. Peter nickte. Sie reichte

ihm die Hand, und als sie sie ihm entzog, da war es ihm, als schwände mit ihr alles Glück von ihm. Dann starrte er ihr nach, die grüne, dämmernde Allee hinunter.

Es dauerte lange, bis ihm klar wurde, daß er sich ja im Grunde freuen müsse: Liesel war nicht mit dem Rektor verheiratet, und er konnte hoffen, daß sie ihm einst noch gehören könne. Aber es war sonderbar: dieser Gedanke gab ihm nichts von der erhofften Seligkeit, es war, als sei er plötzlich leer und blutlos geworden. Peter befand sich vor einem Nichts. Er konnte sich für Momente vergessen. Mit Glück dachte er dann an Liesel, in Wahrheit jedoch an Frau Ottilie. Im nächsten Augenblick aber verlosch das schöne Bild, und er befand sich wieder in unruhevollem Halbdunkel. Ihm war, als habe er sein Glück leichtsinnig verscherzt. Er kam sich vor wie ein ganz schlechter gefühlloser Mensch. Alle Vernunftgründe halfen nicht dagegen; er war sich selbst zum Rätsel geworden.

Frau Ottilie vermied zunächst ihm zu begegnen. Sie fragte sich sehr gründlich, ob sie ihrem Manne diese ganze Sache mitteilen müsse, und fand schließlich, daß sie diese Pflicht nicht habe. Sie wußte, daß er ihre Mitteilung verständnislos aufnehmen, daß er nur das Thatsächliche an ihr begreifen würde, ja daß er vielleicht darüber lachte. Und das wollte sie nicht. Aber noch ein anderes hielt sie zurück: ein derartiger Schritt wäre ihr Peter Michel gegenüber als ein Vertrauensbruch erschienen, als etwas Unzartes, Rohes, auch wenn er selbst nie davon erfuhr. — Ihr Gefühl zu ihm hatte fast etwas Mütterliches angenommen; sie hätte ihm gerne etwas Gutes angethan und wußte doch nicht was. Er kam ihr schutzbedürftig, hilflos vor, und sie, die zierliche Frau Ottilie, sie fühlte sich so stark und glücklich! — Nicht wahr, Maxel, — rief sie und faßte mit ihren geschmeidigen Händen ihren Jungen mitten um den Leib, hob ihn im Schwunge hoch empor, daß er über ihrem Kopfe wie ein Frosch im Wasser zappelte, nicht wahr, Maxel, wenn du deine Mutter nicht hättest? Dann schüttelte sie ihn, daß er laut aufjauchzte. — Theodor, komm mal herein! — Sieh mal: könnte man ihn nicht ganz genau so als einen kleinen Engel oben an die Decke malen? —

*

So ging der Sommer hin. Peter war durch seine Schulthätigkeit so in Anspruch genommen, daß ihm nicht viel Zeit zum Träumen übrig blieb. Und wenn er hinüber dachte zu Liesel-Ottilie, so geschah es mit einer stillen Trauer. — Und so kam der Herbst herbei, und dann war es ganz spät im Herbste, aber an einem Tage, wo der Sommer sein letztes, leuchtendes Fest zu feiern schien. Peter war viel in Wald und Feld herumgestreift, er wandte sich dem Heimweg zu und da erblickte er plötzlich Frau Ottilie, welche einen Hang herab gerade auf ihn zukam. Sie trug ein schmalstreifiges, weiß und hellviolettes leichtes Kleid, das ihren schönen Hals frei ließ, ihr dunkles Haar hatte sie umkränzt mit rostrotem und gelbem Blätterwerk; die Abendsonne leuchtete in ihren Augen und übergoß ihr Gesicht mit einem braungoldenen, warmen Schimmer, und hinter ihr lag der gründunkle Fichtenwald, und über ihr blaute der tiefe, stille Herbsthimmel. — So schön hatte er sie noch nie gesehen. Er verzögerte seine Schritte. Ihre Gestalt hob sich leicht und elastisch, ihre Augen lächelten ihn an, und jetzt stand sie vor ihm. Ihr Körper war durch das schnelle Gehen in eine sanfte Erregung geraten, ihre Nasenflügel bebten leise. — Wie kann man nur so schön aussehen! dachte er, so schön und glücklich! Sie streckte ihm wortlos ihre Hand entgegen und er sagte: Sie sind wunder-

schön! Und sie antwortete: Ja, das gehört sich auch an einem solchen Tage! Sie sollen sich auch schmücken, kommen Sie! Sie beugte sich zur Erde nieder, pflückte eine rote Sommerblume, die sich dort verspätet hatte, und steckte sie ihm vor die Brust. — Gehn Sie ein Stück mit mir herunter? Ich bin vorausgelaufen. Mein Mann wird wohl gleich da herauskommen! Sie deutete auf den Wald. Sehn Sie, da kommt er schon! — Da kam in der That der Rektor aus dem Wald geschritten. Er hatte den Hut seiner Frau und seinen eigenen an der Hand, seine Schläfen schmückte ein Kranz von Eichenlaub, den er mit Würde trug. — Nun sieh mal einer an! rief er. Ich gehe da ahnungslos und gemächlich im Walde spazieren und derweil vergnügt sich meine Frau hier mit jungen Herren! Er wollte ihr zeigen, daß er keineswegs der schwerfällige Pedant sei, für den sie ihn vielleicht halten konnte. — Haben Sie schon bemerkt, Herr Michel, fuhr er fort, indem er stehen blieb und sich langsam im Kreise umschaute, daß sich hier ganz andere Bäume befinden als innerhalb der Stadt? Hier gedeihen die Tannen. Bei uns können sie nicht leben; das macht die verdammte schwefelige Säure, die unsere Kohlen entwickeln! — Peter bedauerte höflich, daß dies so sei, aber Frau Ottilie rief: Wenn ihr von Chemie redet, so laufe ich davon! Ich bin keine gelehrte Frau.

Am Thore der Stadt, dort, wo die Verlängerung der Hauptstraße ausmündete und neuangelegte, jung bepflanzte Seitenalleen im Bogen abzweigten, wollte sich Peter verabschieden; aber der Rektor war in besonders jovialer Laune: Begleiten Sie uns doch noch ein Stück, Herr Michel. Warum wollen Sie denn schon davonlaufen? — So giengen alle drei in die Stadt hinein. Der Rektor redete noch einiges über die Schönheit der Natur, die nur von den Menschen verunstaltet würde: er deutete auf die beschnittenen Bäume am Wege, über die geringe Eigenart der modernen Architektur, die er an den Häusern demonstrierte, und über die Lohnverhältnisse der Arbeiter. — Nun wußte Peter nicht recht, wie und wo er sich verabschieden sollte; auch konnte er den Rektor nicht wohl unterbrechen. So kam es, daß sie schließlich alle drei vor dem Schulgebäude anlangten. Peter hatte hie und da ein paar Bemerkungen eingeworfen, die dem Rektor recht wohl gefielen, da sie genau mit seinen eigenen Ausführungen übereinstimmten. Jetzt dachte er einen Augenblick nach, als ob ihm ein besonderer Gedanke gekommen wäre, dann nahm er seine Frau beiseite und flüsterte etwas. Sie brach aber diese Heimlichkeit sogleich ab und wandte sich an Peter: Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie heute den Abend mit uns verbrächten! — Bei einem frugalen Schmause! erläuterte ihr Gatte. — Peter erschrak vor Angst und Freude.

So saß er bald darauf wirklich im Wohnzimmer der Rektorsfamilie und wußte fast nicht, wie er da hineingekommen war. — Frau Ottilie hatte sich sogleich zurückgezogen und war in der Küche beschäftigt. Der Rektor saß auf dem Sopha, rauchte und entwickelte Peter seine Ideen über das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern und Lehrern und Rektor einerseits, und zwischen den Lehrern und Schülern unter sich andererseits, so wie er es sich dachte, wie es aber leider nicht der Wirklichkeit entspräche. Peter hatte hierbei einen leichten Stand, denn er brauchte nicht viel zu sagen, und wenn er etwas redete, so nahm ihm der Rektor den Faden alsbald mit Liebenswürdigkeit und Nachdruck aus der Hand und spann ihn selbst mit Ernst und Umsicht weiter, kein Nebenfädchen übersehend, ja sogar scheinbar abgelegene Dinge mit in den Bereich seiner Betrachtungen ziehend, auf solche Weise seinen Ausführungen Gründlichkeit und verschiedene Beleuchtung und seinem Faden wechselreiche Farben

gebend. Dazwischen trat einmal Frau Ottilie ins Zimmer, in einer leuchtend-weißen Schürze, geradewegs vom Küchenherde kommend. Und dann erschien sie abermals, ohne Schürze, frisch und heiter, und erklärte das Essen stände auf dem Tische. —

Der Rektor verlangte durchaus, Peter solle seine Frau zu Tische führen, was diesen in die größte Verlegenheit setzte. Und da er sich nicht rührte, faßte ihn Frau Ottilie leicht und fast unmerklich unter den Arm und führte ihn zu Tische. — Das Söhnchen saß bereits auf seinem hohen Kinderstuhle und schaute mit erhobenem Löffel ernst und wartend drein. Der Rektor meinte, das Kind hätte wohl vom Tische entfernt werden können, aber Frau Ottilie sagte, Herr Michel würde das wohl nicht übel nehmen, sie hätten ihn doch zu einem Familienabendessen eingeladen, und zur Familie gehöre doch auch das Kind! Dabei strich sie über ihres Jungen Backen. Der Herr Rektor fand dann auch alles in der Ordnung und lud Peter ein tüchtig zuzugreifen. So aßen sie denn alle; der Rektor mit Behagen und sichtlichem Wohlgeschmack, Frau Ottilie mit Zierlichkeit und in einer Art, daß man eigentlich kaum merkte, daß sie aß, und das Kind mit der Regelmäßigkeit einer kleinen Maschine. Da Peter sah, wie es sich alle schmecken ließen, so schwand seine Befangenheit, er benahm sich mit Takt und Umsicht und wußte bald hier ein Brödchen, bald da ein Stückchen Butter oder eine Scheibe Schinken ohne Aufsehn zu erreichen. Für die Unterhaltung sorgte Frau Ottilie, die allerhand Neuigkeiten wußte und sie in einer spielenden Art vortrug. — Das Kind fühlte sich durch den ungewohnten Gast beunruhigt. Es schielte ab und zu von seiner Suppe zu Peter hinüber und erwiederte dessen freundliches Lächeln mit ernsten Blicken. Frau Ottilie bemerkte dies und sagte: Nun Maxel, Herrn Michel kennst du doch! Der hat dir doch damals deine Peitsche so schön zurecht gemacht! Ach, das weiß er nun nicht mehr! — Aber der Rektor meinte, er wisse doch nicht, ob Herr Michel so geheuer sei. Er habe schon manchmal von Räubern gehört und von Menschenfressern! — Maxel hielt mitten im Essen inne, den Löffel im Munde behaltend, und sah Peter mit erschrecktem Blicke an. — Sieh dich nur vor, fuhr sein Vater mit erhobenem Zeigefinger warnend fort. Paß auf, gleich nimmt er und frißt dich: Eins — zwei — Aber ehe er drei gesagt hatte, warf sich Maxel mit einem lauten Schrei seitwärts auf den Schoß seiner Mutter. Da ihm die große, umgebundene Serviette zugleich als privates Tischtuch diente, so gingen die auf ihr befindlichen Gegenstände mit. Frau Ottilie rettete durch einen schnellen Ruck ihr Kleid vor dem Verderben und verschwand mit dem Kinde, das gewaltig schrie, im Nebenzimmer. Ihr Mann war verblüfft und etwas aufgebracht. — Siehst du wohl, sagte er, als sie wieder eintrat, ich habe es dir doch gleich gesagt: Das Kind paßt nicht an einen Tisch mit Gästen! Da sieht man wieder, was dabei heraus kommt, wenn die Frau klüger sein will als der Mann! Frau Ottilie aber lachte nur, legte ihre Hände auf sein Haar, sagte, er habe immer recht, und es solle nicht wieder vorkommen. —

Bald nach dem Essen klingelte es, und der älteste Professor trat ins Zimmer. Er hatte das Vorrecht ohne Einladung zu erscheinen. Peter wurde in die Geheimnisse des Skatspieles eingeweiht, aber da er sich ungelehrig bewies, gab man es wieder auf. Ihr spielt doch sonst euer Tarock! sagte Frau Ottilie. Ihr braucht euch wegen Herrn Michel nicht zu genieren. Der nimmt auch ganz gern einmal mit mir allein vorlieb! — Sie ging mit Peter in das Wohnzimmer, damit der Gang des Spieles durch ihre Unterhaltung nicht gestört würde. So saßen sie beide neben einander auf dem Sofa. Ihm klopften

die Schläfen. Jetzt war er mit ihr allein! Das nahm ihm fast den Atem. — Sie stellte die Lampe auf einen Schrank hinauf. — So thaten wir zu Hause immer; sagte sie. Das Licht hoch oben, und dann noch ein buntes Papier herum, — aber das Papier hat mir mein Mann verboten. Er findet es unpraktisch und phantastisch. — Aber heute wollen wir uns das doch einmal leisten. Sie kramte in einer Lade und holte ein großes dunkelrotes Seidenpapier hervor, wand es um die Lampe, und im Nu war das Zimmer in ein Purpurmeer getaucht. Dann holte sie Krachmandeln und Früchte, schälte ihm eine Orange, und er mußte ihr Nüsse knacken. — Das war eine gänzlich neue Situation für ihn. Er war glücklich-still. Von Zeit zu Zeit warf er einen scheuen Blick zu ihr hinüber, sah aber gleich zur Seite, wenn sie ihn ebenfalls anblickte. —

Frau Ottilie war nicht ganz so unbefangen, wie sie erschien. Was steckte eigentlich in diesem Peter Michel, der so wenig sagte und so viel für sich zu behalten schien? Was war ihr an ihm so tief sympathisch? Sein Gesicht war kein schönes. — Nur in seinen Augen, ja, in denen lag etwas Seltenes. — Sie sah ihm unwillkürlich voll ins Gesicht; er wollte den Kopf zur Seite wenden, aber es ging nicht mehr, und so lächelte er sie hülflos an. Nun war es wieder für sie zu spät geworden ihren Blick ohne weiteres von ihm fortzuwenden, und deshalb erwiederte sie sein Lächeln. So saßen sie eine kleine Weile. Sie sah, er litt an einem dumpfen Unglück. — Kann ich Ihnen helfen? sagte sie plötzlich, fast unwillkürlich. Sie legte ihr Hand auf seinen Arm und sah ihm voll und eindringlich in die Augen. Da saß er ganz still, in heftigster Anstrengung; aber endlich zuckte es um seine Lippen, — er entzog ihr seinen Arm, erhob sich und kehrte sich langsam von ihr ab. Es folgte ein kleines Schweigen. — Habe ich Sie gekränkt? — Er schüttelte den Kopf. — Ich möchte so gerne, daß Sie glücklich wären! sagte sie nach einer Weile; sehen Sie, halten Sie mich nicht für unzart, aber ich möchte so gerne, daß Sie — daß ich einmal ganz frei und herzlich mit Ihnen reden könnte. — Sie sagten mir damals, daß Sie ein Mädchen lieben; es sind Monate darüber verflossen. Damals waren Sie traurig, und Sie hatten einen Grund dazu. Sie glaubten jenes Mädchen gehöre einem andern. Dann erfuhren Sie, daß dies nicht der Fall sei, es sind Monate darüber vergangen, und jetzt sind Sie noch immer in Ihrer schweren gedrückten Stimmung. Wie kommt das? — Peter schwieg und sah zu Boden. — Hat sie Ihnen geschrieben, daß sie Ihre Liebe nicht erwiedert? — Sie hat mir überhaupt nicht geschrieben. — Nicht? — Nein, warum hätte sie mir denn schreiben sollen? — Aber sie mußte Ihnen doch wenigstens antworten! — Auf was denn? — Haben Sie ihr denn nie geschrieben und ihr gesagt, daß Sie sie lieben? — Er schüttelte den Kopf. — Frau Ottilie war sehr erstaunt. — Aber das war doch das erste, was Sie hätten thun müssen! Weshalb thaten Sie es denn nicht? — Peter blickte in ihre dunkeln, dämmernden Augen und sagte hülflos: Ich weiß es nicht! — Was sind Sie für ein Kind! sagte sie fast zärtlich. Natürlich hätten Sie schreiben müssen, denn sonst erfährt sie ja nie, daß Sie sie lieben, und dann heiratet sie vielleicht einen andern, und dann ist es für immer zu spät für Sie! Schreiben Sie ihr! Wollen Sie mir versprechen, daß Sie ihr schreiben wollen? —

Peter stand wieder vom Platze auf, machte langsam einige Schritte von ihr weg und blieb dann unbeweglich. — Ich kann ihr nicht schreiben! sagte er endlich. — Warum können Sie nicht? — Er rang mit sich selbst. — Ach, ich weiß ja garnicht, ob ich sie liebe! — Frau Ottilie fühlte plötzlich, daß hier

etwas lag, was sie nicht kannte. — Sie wissen es nicht? fragte sie etwas unsicher. Aber damals, als wir uns in der Allee sprachen, als Sie Ihren Irrtum erkannten, da wußten Sie es doch? Was hat sich denn seitdem geändert? — Peter fühlte, wie ihm das Atmen schwer wurde, als würde er über Stromschnellen fortgerissen. — Sein Blick brach sich in ihren Augen. — Alles! stieß er hervor und drückte sein Gesicht gegen die Wand. — Jetzt verstand sie ihn; sie war sehr erschrocken. — Kommen Sie! sagte sie nach einer Weile, setzen Sie sich zu mir auf das Sofa! — Er wandte ihr den Kopf zu, vor seinen Augen schwamm eine nebelhafte dunkle Röte, aber dann tauchten ihr Gesicht und ihre Gestalt wieder vor ihm auf. Sie reichte ihm die Hand. Er ergriff sie und preßte sie gegen seine Stirn. — Ich glaube, daß Sie sich selbst nicht genau kennen! sagte sie leise und zart. Was Sie mir damals sagten, war gewiß das tiefe und echte Gefühl in Ihnen, und wenn auch manches dazwischen gekommen sein mag, so glaube ich doch, daß es mit Ihrer Liebe nicht ein für alle Mal vorbei ist. Sie werden sehn, das Gegenteil ist der Fall. Sie haben das junge Mädchen jetzt lange Zeit nicht gesehn, Sie haben sich ein verändertes Bild von ihr gemacht, und Sie werden sehn, daß sie dieses Bild in Wirklichkeit bei weitem übertrifft! Sie müssen es auf irgend eine Weise möglich machen, daß Sie mit ihr zusammentreffen. Reisen Sie in den Ferien zu ihr hin; oder vielleicht kommt sie mit ihrem Vater hierher. Das kann man ja alles nicht wissen. Aber jedenfalls thun Sie doch alles, was Sie können, um sie wiederzusehn. Wenn sie Ihnen dann nicht mehr so viel ist wie früher, so ist das traurig für Sie; aber jedenfalls haben Sie doch dann Gewißheit, und die ist unter allen Umständen Ihrer jetzigen unklaren Stimmung vorzuziehen, die Sie nur unglücklich macht ohne jeden wirklichen Grund! Thun Sie es! Nicht wahr? — Peter starrte vor sich hin und fühlte, wie ihre Augen auf den seinen ruhten. Was sie gesagt hatte, war ja nicht ganz unmöglich, und wenn er es auch nicht glaubte, so konnte er ja doch einen Versuch machen, und das war das einzige, was überhaupt Aussicht für ihn hatte. Er nickte langsam. Aber ein Gefühl großer Trauer senkte sich auf seine Seele. Ihm war, als habe ihn Frau Ottilie in eine Einsamkeit begleitet und ließe ihn nun plötzlich stehn, allein, und ohne daß es ihr weh that. Aber das verminderte nichts von seiner Liebe, es gab ihr nur etwas noch Stilleres und versenkte sie noch tiefer in sein Inneres. —

Aus dem benachbarten Zimmer ertönten jetzt Geräusche. Die Thür öffnete sich. — Ja, was ist denn das?! Sehn Sie nur, Hannemann, was sich die beiden für eine Illumination gemacht haben! Professor Hannemann schüttelte den Kopf: So habe ich mir immer die Hölle vorgestellt! Die Hölle habe ich mir so vorgestellt, die Hölle! Der Rektor entfernte das rote Papier, und das Zimmer lag wieder im fahlen Lampenlichte. Ja, aber wenn uns dort Teufel in so artiger Gestalt aufwarten, fuhr der Professor mit einer Verbeugung gegen Frau Ottilie fort, so will ich mir die Hölle schon gefallen lassen. Sie alter Don Juan! rief der Rektor, Sie alter Don Juan! und lachte aus vollem Halse. Dann entdeckte Herr Hannemann die Krachmandeln und wollte durchaus ein Vielliebchen mit Frau Ottilie essen. Um sich zu beschäftigen, begann Peter sie alle aufzuknacken, aber es zeigte sich, daß auch nicht eine einzige doppelte Mandel unter ihnen war. So meinte denn Herr Hannemann, dies sei eine Lektion des Himmels, und empfahl sich. — Bald darauf ging auch Peter Michel.

Worüber habt ihr denn miteinander geredet? fragte der Rektor Frau Ottilie. — Sie blickte ihm voll ins Gesicht und antwortete: Ueber seine baldige Verlobung!

*

Peter Michel war musikalisch. Frau Ottilie entdeckte es. Sie bestand darauf, daß er Unterricht nähme. Anfangs sträubte er sich, da ihm der Gedanke beunruhigend war etwas zu thun, das so auffallend war, durch das er etwas von sich selbst veräußere. Aber es gelang ihr, seine Bedenken zu überwinden, nicht zum mindesten dadurch, daß sie ihm in Aussicht stellte, wie viel Schönes sie dann zusammen genießen könnten, und wie er ihr helfen könne, neues Schönes kennen zu lernen, indem er sie beim Gesang begleitete. Und er war in einem halben Jahre wirklich so weit, daß er leichte Sachen vom Blatt abspielen, schwerere sich einlernen konnte. Als er ihr sein erstes Stückchen vortrug, war er so verwirrt, daß seine Hände zitterten und seine Schläfen klopften. Später wurde er durch Gewohnheit kühner, und schließlich konnte es vorkommen, daß er sich unaufgefordert ans Klavier setzte, um ihr etwas vorzutragen. — Frau Ottilie hatte eine schöne, nicht sehr große und nicht sehr geschulte Stimme. Aber sie sang mit Liebe. — So verbrachten sie viele Monate, und Peter lernte ein tüchtiges Stück Musik kennen. — Manchmal lud ihn der Rektor zusammen mit andern Kollegen ein, und dann bildeten ihre Vorträge den Mittelpunkt des Abends. — Jene Herren hatten nicht die richtige Art mit Frau Ottilie umzugehn. Der eine wollte mit ihr über seine Bienenzucht reden, der andere über die Frage, ob das Gold oder das Eisen mehr Schaden in der Welt gestiftet habe, der dritte brachte ein Album mit seinen sämtlichen Verwandten herbei, deren Verhältnis zu einander er mit Geduld und Energie explizierte, bloß weil sie einmal gesagt hatte, sie könne in seiner Verwandtschaft sich nicht durchfinden. Ab und zu erklärte wohl auch einer der Oberlehrer, er wolle mal seine Stimme hören lassen, trat auf das Klavier zu, hob und teilte langsam die Rockschöße, ließ sich auf den runden kleinen Stuhl nieder und begann, die Zigarre aus dem Munde legend, ein deutsches Bier- und Eichenlied. Dann blickte Frau Ottilie wohl verstohlen zu Peter hinüber, und ihn erfüllte dieses stille Einverständnis so über alle Köpfe hinweg mit einer spannenden innerlichen Freude.

Doch dann kam eine Zeit, wo er glaubte, Frau Ottilie habe keine Lust mehr an der Musik. Sie hörte plötzlich mitten im Gesange auf, sagte, Musik sei doch im Grunde nicht die rechte Kunst, und lehnte ihren Kopf auf beide Ellenbogen, die sie auf die dunkle Platte stemmte. Da wußte er dann garnichts zu erwidern. Sie wurde zerstreut und blickte oft verträumt in eine Ecke, ohne daß er sie zu fragen wagte, an was sie denke. Dabei wurde sie weicher in dem Vortrage ihrer Lieder, die sie aber nicht mehr so häufig sang wie früher. Es fehlte die unmittelbare Frische, die sonst ihr ganzes Wesen ausströmte. Sie wurde in ihren Bewegungen lässiger, und es schien Peter, als ob sie auch in ihrer Kleidung nicht mehr dieselbe Sorgfalt zeige wie früher. — Eines Abends — es war mitten im Juli — fand er sie allein am Tische sitzend. Die Fenster waren weit geöffnet, ein warmer Rosenduft schlug herein, draußen an dem schwülen Abendhimmel zuckte fernes Wetterleuchten, und ein Heimchen schrillte ununterbrochen, wie rasend, sein Nachtlied. — Frau Ottilie trug ein Kleid, das ganz aus feinen, weißen Schleiern zu bestehn schien. Ihre Haare waren wirr, ihre Hände feucht, und in ihren heißen Augen lag es wie müdes Verdursten. Sie erhob sich nicht, sondern reichte ihm nur die Hand. Sind Sie krank? fragte er besorgt. Sie lächelte und schüttelte den Kopf. Doch, doch! sagte er, indem er ihr ernst ins Gesicht schaute, ich habe es schon lange bemerkt! Sagen Sie es mir doch! setzte er treuherzig hinzu. — Nein — Peter, antwortete sie, — es war das zweite Mal, daß sie ihn mit Vornamen anredete, — ich bin gewiß nicht krank. Gehn Sie nur jetzt nach Hause, damit Sie das Gewitter

nicht noch im Freien überrascht. — Peter stand unschlüssig, während sie ihm ihre Hand zum Abschied reichte. Da trat der Rektor ein. Ah! sagte er, erstaunt Peter hier zu finden. Herr Michel, machen Sie mal schnell, daß Sie nach Hause kommen. Draußen fallen schon die ersten Tropfen! — Jetzt erhob sich ein Wind und trieb einen feinen Staub ins Zimmer. Der Rektor schloß die Fenster, gegen die im nächsten Augenblicke schwere Tropfen klatschten. Ja, nun müssen Sie doch wohl hier bleiben! sagte er zögernd. Aber Peter wurde plötzlich sehr thätig und dankte auf das entschiedenste. Der Rektor drückte ihm einen Schirm in die Hand und rief ihm noch nach, er möchte trocken nach Hause kommen. — Hast du ihm etwa irgendwas gesagt? Er sah so verstört aus! fragte er seine Frau. Nein! sagte sie. Dann schwieg sie einen Augenblick sinnend und setzte lächelnd hinzu: Uebrigens hätte ich es ihm wohl sagen können. — Aber Ottilie! —

In den nächsten Tagen wurde Peter nicht mehr empfangen. Man sagte ihm, Frau Ottilie sei krank, und nicht lange Zeit darauf verkündete der Rektor im Lehrerzimmer: Meine Herren, ich habe Ihnen zu vermelden, daß mein Stammbaum sich um einen Sprößling vermehrt hat, und daß Sie als Kavaliere galant gegen den kleinen Sprößling zu sein haben, da er weiblichen Geschlechtes ist! — Peter kam diese Nachricht gänzlich unerwartet. Da er sich sehr von den Lehrern zurückhielt, so hatte er auch nie gehört, daß dies Ereignis seit einiger Zeit allgemein vorausgesehen war. — Bald darauf hatte er das Glück Ottilie sehn zu dürfen. Die Lehrer gaben ihre Karten ab, und sie hatte ausdrücklich die Weisung gegeben, Herrn Michel, wenn er käme, vorzulassen. Ihr Mann fand das unschicklich, zumal er ein so junger Lehrer sei und nicht einmal der älteste Professor vorgelassen war. Aber der Arzt flüsterte ihm zu, er dürfe ihr nicht zuwider sein. Und Peter kam, an einem schönen Augustmorgen. Die gelben Vorhänge waren heruntergelassen; draußen glühte die Sommersonne, und drinnen herrschte gedämpftes, tiefes, goldenes Licht und eine schweigende Ruhe, die durch das ferne Summen auf dem Schulhofe noch vermehrt wurde. Undeutlich gewahrte er sie in der dämmernden Ecke, in einem großen Ruhebette, welches an den Seiten halb verhangen war. Sie erkannte ihn sogleich und streckte ihm langsam den halb entblößten weißen Arm entgegen. Ein feiner Dunst ihres warmen Frauenkörpers umschwebte ihn, vermischt mit dem Dufte des frischen Leinens. Unwillkürlich führte er ihre Hand an seine Lippen. Dann nahm er die Rosen, die er mitgebracht, und legte sie sanft in ihre Finger. Aber die Wärterin trat sogleich hinzu und entfernte sie. Ottilie schüttelte ein wenig den Kopf und blickte wieder auf Peter. Dann deutete sie langsam mit den Augen von sich fort. Peter begriff nicht, was sie meine. Aber die Wärterin hieß ihn leise auf den Zehen gehn und führte ihn an die Wiege, in der das Neugeborene ruhte. Sie schlug die dunkelroten Vorhänge sachte auseinander, und da lag, hoch überwölbt von dem Korbgeflecht, tief in Kissen vergraben, im rötlichgoldenen Schimmer ein ganz kleines Wesen, unbeweglich in geschlossener Ruhe. Peter starrte es gedankenlos an und gab durch ein Kopfnicken zu erkennen, daß er verstehe, um was es sich handele. Dann trat er wieder an das Bett zu Frau Ottilie. Aber die Wärterin flüsterte ihm zu, er möge sich jetzt entfernen. Eigentlich hatte er sich vorgenommen ihr noch mitzuteilen, daß er ein schönes neues Lied für sie habe, aber er sah selbst ein, daß sie jetzt kein Interesse dafür haben werde, und halb traurig entfernte er sich, während die Wärterin bei dem Kinde saß und ganz leise ein Lied zu summen anhub.

1. Maiheft 1902

Das Kindchen wuchs und gedieh; es wurde Anna getauft und Annili genannt. Obgleich Peter mit dem Maxel eine längere Zeit der Freundschaft verband, so empfand er doch für das neue Kind eine wärmere, intimere Liebe; vielleicht weil es ein Mädchen war und er in ihm ein Stück seiner Mutter sah, vielleicht auch, weil er gerade die Zeit vor der Geburt so innig mit Frau Ottilie verkehrt hatte und ihm dieses Kind nun wie eine Verkörperung, eine festgehaltene Erinnerung jener Zeit erschien, fast wie ein gemeinsames Band, welches fest und zart zugleich war.

Rundschau.

Literatur.

* Carl Busse und Frenssen. Wir werden darauf aufmerksam gemacht, daß Busse im Märzheft der „Deutschen Monatsschrift" dem „Zufall" seine Dankbarkeit dafür ausspricht, daß gerade er, Busse, „den ersten kräftigen Trompetenstoß für den dithmarsischen Meister ins Land schicken konnte." Also: Busses Artikel stand im Februarheft der „Deutschen Monatsschrift," und noch nicht einmal, als er für deren Märzheft schrieb, wußt' er, daß der „Kunstwart" bereits in seinem Mitte Dezember erschienenen ersten Januarhefte mit aller Entschiedenheit auf Frenssen hingewiesen hatte! Und doch glaubten wir damals schon in der Vorbemerkung die leidige Verspätung unsres Hinweises entschuldigen zu müssen, denn Frenssen hatte schon früher gute Bücher geschrieben, die kennen sollte, wer sich mit Literatur von heute berufsmäßig beschäftigt. Immerhin haben wir unsre Bemängelung der Busseschen Literaturgeschichte in dem Punkte Frenssen abzuändern: Busse hat Frenssen nicht weggelassen, weil er ihn geringschätzte, sondern weil er ihn noch gar nicht kannte.

* In Sachen der „Freunde und Gefährten" (vgl. Kw. XV, 15) bittet uns John Henry Mackay mitzuteilen, daß die höchst mangelhafte Vertretung Mörikes in seiner Sammlung auch seine eigene Meinung über Mörikes Bedeutung nicht ausdrücke. Sie sei vielmehr der Behinderung durch den Verleger zuzuschreiben, der den Abdruck von mehr Gedichten Mörikes nicht erlaubt habe. Mackay erwähnt im Vorwort, daß „Dichter wie Geibel, Meyer, Fontane, Schack, Fischer, Keller, Stieler, Scheffel und mehrere andere ganz fehlen," weil die Verleger den Abdruck verweigerten — da er an dieser Stelle von Mörike überhaupt nicht spricht, während er ihn doch immerhin vertritt, so glaubten wir, die Kümmerlichkeit dieser Vertretung hätte andere Gründe.

Nun scheint's überhaupt, als wenn die Mängel der „Freunde und Gefährten" zu großem Teile auf seine Gebundenheit durch's Urheberrecht zurückzuführen seien. Mackay macht mich auf einen Punkt aufmerksam, an den ich nicht gedacht hatte: Dadurch, daß er seine Blätter auch einzeln verkaufen läßt, war er überall an die Genehmigung der Urheber gebunden. Seine Erfahrungen in dieser Beziehung bestätigen meine Behauptungen in den Urheberrechtsdebatten: Die Dichter selbst kommen ihm überall mit der größten Bereitwilligkeit entgegen, die Verleger aber nicht; lebte der betreffende Verfasser noch, so war's also gut, war er gestorben, so hieß es: dreißig Jahre warten. So bringt auch Mackay den Beweis, daß durchaus gegen den Sinn der Dichter selbst die Verbreitung guter Gedichte im Volk aufgehalten werden kann: was der Verfasser selbst heute erlaubt, kann morgen verboten werden, wenn er stirbt. Und dieses Verhältnis wäre um ein Haar

breit für alle Anthologien Gesetz geworden, man hätte für die Verbreitung gediegener Lyrik im Volk als oberste Instanz allgemein das Geschäftsinteresse gesetzt, wäre im Reichstag die Kunstwartpetition beim Anthologieparagraphen des neuen Urhebergesetzes nicht noch in der dritten Lesung berücksichtigt worden. A.

* Eine „volkstümliche Leihbibliothek" besonderer Art hat sich in Breslau aufgethan. In einer dortigen Hauptstraße hängt ein Schaukasten von etwa 4 Quadratmetern Fläche mit der Aufschrift:

Volks-Roman-Leih-Bibliothek,
Oderstr. 8 — Filiale Mariannenstr. 5.
Inhaber: Siegfried Weißmann.
— 5 Hefte 10 Pfennige. —

Und darunter sind etwa zwanzig verschiedene Titelblätter der oben bezeichneten Romane mit entsprechenden Bildern ausgestellt. Da ist zu finden: Lips Tullian — Therese Kron, die Volkssängerin von Wien, die unglückliche Braut des berüchtigten Räubers Grafen Jaroschinski — Jack der Aufschlitzer oder der geheimnisvolle Mädchenmörder — Matthias Kneißl, der gefürchtete Räuber und Bandit des bayrischen Hochwaldes — Eppelin von Gailing, der verwegene Raubritter oder Kunigunde von Treuenfels, die schöne Verräterin. Da jeder Roman mindestens seine 100 Hefte umfaßt, so ist er unter 2 Mark nicht leihweise zu bekommen. Und der Mann hat's schon zu einer Filiale gebracht!

Es ist recht einfach, solchen Erscheinungen gegenüber zu sagen: was kümmert's euch, mundus vult decipi. Eine geistige Verpöbelung unsres Volks wäre deshalb kein geringeres Unglück, weil es begieriger nach dem Schnaps greift, als nach dem Wein — es gibt nichts Törichteres, als zu sagen: laßt es doch, es mag den Schnaps ja lieber. „Massenverbreitung" guter Schriften allein thut's freilich nicht, es gilt auch die langsame und mühselige aber unabweislich notwendige Arbeit, die entwöhnten Geister zum gesunderen Genuß erst wieder fähig zu machen. Geht's bei den Alten nicht mehr, so geht's bei dem Kommenden, der Jugend.

Theater.

* Berliner Theater.

In einer Mittagsvorstellung des Sezessionstheaters gab man „Anca," ein „rumänisches Drama" von J. L. Caragiale. Die Bäurin hat den Mörder ihres ersten Gatten geheiratet, um Rache an ihm zu nehmen. Dieser raffinierte Plan gelingt ihr denn auch mit Hilfe eines Wahnsinnigen, der sich im Hause des Bauern ersticht, worauf dieser von der Frau als Mörder angegeben wird und so seine erste Missethat sühnen muß. Es ist ein nervenschüttelnder Kriminalfall. Axt-, Messer- und Giftszenen wechseln angenehm ab, und fürs Panoptikum ergäbe sich manches dankbare Bild. Es folgte „Eine interessante Geschichte" von Adolf Flachs. In einem Akt wird versucht, dem „Dreieck" eine neuere Lösung zu geben: der Mann wirft Frau und Freund zur Thüre hinaus, damit sie sich zur Strafe heiraten. Das Verfahren erscheint ebenso kurz wie vorteilhaft, nur wird es durch feuilletonistisches Geplauder noch nicht dramatisch lebendig.

Georg Hirschfeld schildert in seinem Salzburger Märchendrama „Der Weg zum Licht" (Deutsches Theater) weitläufig, wie der Dunkelalb Hahngikl, ein kunstreicher Zwerg, heiß entbrannt ist zum schönen Geschlecht. Da ihn gutwillig keine mag, sucht er sich mit Hilfe eines Genesungstrankes, für den sie sich selber versprechen muß, der schönen kranken Grafentochter zu bemächtigen. Die aber vermählt sich unverweilt mit ihrem Liebsten. Als der Zwerg um Mitternacht erscheint, um sie zu holen, wird er, da alle Gewalt versagt, vom Paare an seine

Doppelnatur erinnert und beschworen, von seinem Recht zu lassen, sich zu läutern und ein lichter braver Geist zu werden. Nach einiger bitterer Ueberlegung sieht er das auch ein, und damit verwandelt er sich sofort in einen schönen weißen Lichtelben, um schließlich als Adler emporzuschweben. — Hirschfeld hat hier meines Erachtens den giltigen Beweis dafür erbracht, daß ihm zur Phantasiekunst so ziemlich alles fehlt. Grade weil es ihm ersichtlich ernst ist um seine Arbeit, läßt sich das sagen. Er mißkennt das Lebensgesetz seines Dunkelalben so sehr, daß er ihn mit Gründen zum bessern bekehren läßt. Daß er den Zwerg damit jeder symbolischen Bedeutung als einer ursprünglichen und unveränderlichen Naturgewalt entkleidet, scheint ihn wenig anzufechten. Ein Ammenmärchen aber, wo das Wunder nicht groß und das bräutliche Paar nicht froh genug sein kann, das wollen wir doch nicht auf der Bühne hören. Und wie allgemein und theatralisch ist es mit den sonstigen Personen, wie dürftig zumeist mit ihrer Sprache bestellt! Wenn im Innern des Berges Hahngikls Mutter den stöhnenden Sohn an den erreichten „Gipfel des Ruhmes" tröstend erinnert; wenn er sie jammernd abweist: „Ich weiß, woran ich bin!" oder ihr vorhält: „Du verkennst die Macht des Glaubens, Mutter!" — so ist das genau so, wie wenn Begas seine Kriegstrophäen, Löwenschwänze und Heldenbeine sorglos über die Treppenstufen garniert, wo der Beschauer herumsteigt. Hier wie dort ein Mangel an Empfindung für die einfachsten Forderungen des Stils.

In dem Schauspiele „Fremde Mütter" (Lessing-Theater) verfolgt Eugène Brieux den Zweck, das Publikum über die Schädlichkeit des Ammenwesens aufzuklären. Er zeigt, wie durch den leichten Verdienst die Lebenshaltung im Dorfe geändert wird, wie die Männer faulenzen, die Frauen ihre eigenen Kinder verkommen lassen u. s. w., stellt dann aber eine junge Frau, die nur widerwillig nach Paris geht und schnell zurückkehrt, als ihr Kind leidet, sozusagen als nachahmenswertes Beispiel auf. Es handelt sich hier also nicht um eine künstlerische Idee, sondern um eine publizistische Absicht. Sie ist vom Verfasser der „Roten Robe" in umständlichster Breite vorgetragen und ließe sich zweifellos in Form einer Sonntagsplauderei für Frauenzeitungen mit der gleichen geistigen Kraft wirksamer zur Sprache bringen.

Eleonora Duse führte mit einer römischen Truppe „Francesca da Rimini," die neue Tragödie Gabriele D'Annunzios im Lessingtheater auf. Francesca wird darin als Opfer der Hauspolitik ihres Bruders an den lahmen Gianciotto, den ältesten Malatesta vergeben und von dessen Bruder, dem schönen Paolo, eingeholt. Sie folgt in der Meinung, für den letzteren bestimmt zu sein, wird dann aber des Andern Weib und wirft Paolo beim ersten Wiedersehn Betrug vor. Er reinigt sich von dem Vorwurfe dadurch, daß er kurze Zeit ohne Helm wider die Feinde, die das Kastell umlagern, kämpft und einen Anführer erschießt. Eine kurze Trennung, dann dringt die geheime Neigung Beider zum leidenschaftlichen Ausbruch. Erst durch Malatestino, den Jüngsten des Hauses, der selber vergeblich Francesca nachstellt, erfährt der lahme Gianciotto den Verrat: er überrascht und tötet das Paar.

Ueber das Werk läßt sich eingehender hier noch nicht urteilen, da einstweilen nur ein vom Dichter verfaßter Inhaltsauszug in deutscher Uebersetzung vorliegt. Indes wäre zu bemerken, daß der bekannte Stoff, an dem sich ja auch Heyse und Greif dramatisch versucht haben, sehr unzureichend begründet scheint. Warum

Francesca an den falschen Mann gerät, trotzdem sie den rechten, eben Paolo, kennt und beide sich vom ersten Blicke an lieben — über dieses Fundament alles späteren tragischen Geschehens gleitet D'Annunzio hinweg. Wir finden Francesca nach kurzem Vorspiel als Frau wieder, und nun beginnt die ausführliche Schilderung all der Zustände und Nöte, der Launen und Berechnungen, denen die heimlich Liebenden in spannendem Wechsel unterworfen sind. Daß D'Annunzio seiner genugsam gekennzeichneten Eigenart für die virtuose Behandlung dieser Dinge im Einzelnen treu geblieben sein dürfte, ist wohl anzunehmen, im Ganzen hat man den Eindruck, daß statt der gewollten Darstellung tragisch verlaufender Leidenschaften lediglich der Dunstkreis der Begierde eine übersinnlich mystische Beleuchtung erfährt. Ich glaube nicht, daß dieser Eindruck sich verwischen wird, wenn uns an Stelle des schwülstigen Inhaltsauszuges der Text selber zugänglich sein wird.

Das Spiel der Italiener — laut Reklame waren es die Schauspieler der Erstaufführung in Rom — wirkte ungleich, bot aber dem Auge manches unmittelbare und schöne Bild. Die Kunst der Duse inmitten berührte freilich als Ding für sich, so meisterlich sie in italienischen Formen spricht. Wie hier der Geist die von Natur schwach, fast dürftig gegebenen Mittel erstaunlich gebildet hat und weise beherrscht, das wird immer merkwürdig bleiben. Ihre Rede fließt in dünnen, eher scharfen Tönen als deklamatorischer Halbgesang dahin, die Resonanz wechselt beständig, das durchsichtig Vibrierende bleibt. Gleich einer schwimmenden Perlenschnur, von der Empfindung mehr wiegend getragen, als drängend beherrscht, gleitet diese Sprache, diese Art zu sprechen in lang gezogenen, überaus anmutigen Linien dahin. Keine Rhetorik im alten Stile mehr, keine ermüdendes Auf und Ab im regelmäßigen Gefälle der Kadenzen, und dennoch eine feine impressionistisch belebte Redekunst. Die Pause, dieses feinste und schwierigste Mittel der Vortrags- wie der Schauspielkunst wendet die Duse reichlich an, das Tempo beherrscht sie so mannigfaltig und frei, daß alles andre neben ihr künstlich eingelernt, rhythmisch roh erscheint. In Haltung und Bewegung gibt sich eine unsagbare Anmut und Hoheit kund. Sie erinnerte da unmittelbar an die klassische Vornehmheit der Florentinerinnen im Cinquecento, wie Andrea del Sarto sie gemalt hat, gemessen war alles an ihr, abgemessen nichts. Umso stärker wirkten dann auch die wenigen klug ausgesparten Augenblicke, wo sie die Herrschaft über sich zu verlieren schien. Aber auch dann blieb sie in plastischer und malerischer Schönheit mit sich selbst im Einklang, unterstützt von einer Gewandung, die immer in erlesenstem Zusammenhange mit dem Dargestellten, nie als Bewunderungsgegenstand an sich empfunden war. Sie weiß, daß die Geste nur wirkt, so lange sie nicht „stehend" wird, sie schränkt sie aufs Kleinste ein, rührt oft ganze Szenen lang keinen Finger, kaum, daß sie die Lippen, die Augen bewegt. Dann aber spricht sie mit einer einzigen hinreißenden Geberde innerhalb des kürzesten Bewegungskreises sozusagen ein ganzes Buch, weil sie die kontinuierliche Folge wahrt, den Arm, die Hand, den Finger das Bewegungsmotiv einzeln mit allem Ausdruck aufnehmen läßt, ein zweites, drittes, viertes Motiv aus dem ersten ohne die geringste Raumverschwendung abzuleiten, zu entwickeln und so eine ganz gedrängte Fülle mimischer Wirkungen dahin zu konzentrieren weiß, wo sie nötig sind. Unendlich ruhig, fast müde erscheint sie, ganz im Hintergrund oft und dennoch angespanntestes Leben, auch wo sie nur sitzt oder steht, schaut oder zuhört. Sie läßt dem Zuschauer Muße, die

symbolische Bedeutung des szenischen Bildes zu begreifen; keine Bewegung, keine Stellung an ihr, die zwecklos wäre. Die Oekonomie ihrer Kräfte, zu den einfachsten Formen organisch abgeklärt, wirkt heute vielleicht reiner noch als einst. Sie ist in der That im eigentlichen Wortsinn eine außerordentliche Darstellerin.

Freilich, das haben schon Viele gesagt, und vielleicht war diese meine Wiederholung überflüssig. Sie wird ja auch nur dem etwas zu erinnern geben, der sie aus eigener Anschauung individuell zu beleben vermag.

E. Kalkschmidt.

Musik.

* Hoffmanns Erzählungen.

Nun wird auch im Dresdener Hofopernhause Jacques Offenbach aufgeführt! Was soll man dazu sagen?

Ich glaube, vor allem sollten wir vorsichtig sein, ehe wir darüber schelten, denn mit dem Namen Jacques Offenbach ist schon recht viel Unfug getrieben worden. Und der böseste Fehler, den Musikhistoriker und Musikkritiker machen können, ist und bleibt das Aufstellen angeblicher Gesetze der heiligen Kunst, gegen die sich kein Mensch versündigen dürfe. Statt begreifen zu lernen und jedes Kunstwerk aus sich selbst zu beurteilen, richten sie und messen mit Stäben, die bald zu kurz, bald zu lang, meist aber zu gerade und unbiegsam sind. Giebt es doch viele krumme Dinge in der Kunst, die keines kritischen Messias wegen gerade werden.

Einer, den die Wenigsten mit Gedanken statt mit Phrasen beurteilen, ist auch der französische Operettenkomponist Jacques Offenbach. Er ist den meisten von uns als Mensch sehr unangenehm — richtig, aber das sollte eine Sache für sich sein. Auf die musikalische Bedeutung seiner Werke, auf die musikgeschichtliche Stellung, die er einnimmt, auf den Grundzug seines musikalischen Wesens, auf die charakteristischen Unterschiede seiner Weisen von denen anderer „leichter Komponisten“ hinzuweisen und sein „œuvre“ als Gesamtergebnis so und so vieler persönlicher und kultureller Faktoren zu erklären, dazu fühlt sich natürlich auch nicht verpflichtet, wer die ganze Gattung als unkünstlerisch ablehnen zu dürfen glaubt. Wenn z. B. Riemann in seinem „Musik-Lexikon“ schreibt: „Die Mehrzahl seiner Werke sind Operetten der von Hervé zuerst kultivierten Art, mit persiflierender oder frivoler Tendenz, eine bedauernswerte Ausgeburt des Geschmacks unseres Jahrhunderts, welche die wahren Interessen der Kunst um so mehr schädigte, als sie dem schlechten Geschmack der Menge zugleich huldigte und ihn immer mehr verflachte,“ so ist das ein Satz, der recht viel Salz verlangt, um genießbar zu werden.

Leicht ist nicht ohne weiteres seicht, und frech nicht ohne weiteres flach. Das allerwichtigste Interesse an der Kunst verlangt, daß sie echt sei, und ihr allerschlimmster Feind ist deshalb die Heuchelei. Man kann aber sowohl heucheln, ein Offenbach zu sein, wie: ein Beethoven. Der schreibt geschäftsmäßig Operetten ohne echte Lust, ohne Geist und Persönlichkeit, jener etwa Oratorien über einen poesielosen Text ohne einen Funken von eigenem Feuer, lauter wohlklingende Musik, aus Lagern bezogen.

Offenbach aber ist ein Typus, und deshalb verdient er immerhin ernst genommen zu werden. Ob er ein Jude war, ob er auf losen Pfaden wandelte, ob er persiflierte und travestierte, ist dabei Nebensache. Hier handelt sich's darum, ob es ihm gelang, durch künstlerische Darstellung Seiten der menschlichen Natur in ursprünglicher Weise zu beleuchten und dadurch dem Hörer vom reichen Gebiete des „Menschlichen“ und des „Musikalischen“ wieder etwas zu er-

schließen, was so der Zukunft zum Eigentum ward. Und es scheint doch, beides sei ihm gelungen. Waren's in beiden Fällen keine gewaltigen Tiefen, keine großen Mächte der Seele und der Töne, so führte er doch zu Gedankengängen und sinnlichen Klängen, wie sie der Mensch kennen muß, dem das Leben nicht ein kleiner Winkel ist, den er gegen alles ihm „Unsympathische“ vermauert', sondern ein weites Feld, auf dem sich tausend Gestalten, ihm angenehm oder nicht, vor seinem Auge tummeln.

Freilich, es ist schwer das rechte Verhältnis zu Offenbach zu gewinnen, wenn man ihn nur vom Schlendrian der deutschen Operettenbühnen her kennt, die aus Geschäftsgründen alles Aeußerliche möglichst vergröbern, den Esprit der Stücke austreiben und die musikalischen Reize durch die Unvollkommenheiten der Darstellung zu nichte machen, ganz zu geschweigen der mangelhaften Uebersetzungen, an denen ja fast alle aus dem Auslande übernommenen musikalischen Bühnenwerke, die leichten wie die ernsten, kranken.

Und darum ist es mit Freude zu begrüßen, wenn sich unsere großen Theater, an denen künstlerisches Arbeiten eher möglich ist, auch der besten Werke eines Musikers wie Offenbach annehmen. Sie dienen damit der Pflege des künstlerischen Geschmacks, und die ist auch etwas wert.

Wenigstens war das der Eindruck, den ich aus den beiden Aufführungen von „Hoffmanns Erzählungen“ mitnahm, die ich vor Kurzem in der Dresdener Hofoper sah. Nach dem Vorgange Gustav Mahlers in Wien* hat sich dort Ernst von Schuch des Werks mit außerordentlichem Glück angenommen und gleichzeitig gezeigt, worauf's dabei ankommt. Auf eine möglichst vollendete Ausarbeitung des klanglichen Elements, auf rein musikalische Wirkungen. Das scheint nach Wagner ein Unfug. Ist's auch, wenn's am falschen Platze geschieht. Aber kein Theater kann von Musikdramen allein leben. Auch die wenigsten Menschen können's, und wir unserseits haben ja stets davor gewarnt, das Musidrama für das allein Seligmachende zu halten. Es giebt eine Menge Stoffe, für welche die Gesetze der alten Oper unter Berücksichtigung der künstlerischen Anforderungen, die die Sprache stellen darf, ihre Rechte behalten. Und die unmittelbar sinnliche Wirkung der Melodie behält ihre Kraft für alle Zeiten. Es wird zum Glück wenig Leute geben, die verbildet genug sind, um sich diesem Einfluß aus theoretischem Widerspruchsgeist zu entziehen. Und gerade jetzt, wo man aller Orten anfängt, das Recht der heiteren Kunst als Kunst zu betonen, scheint mir der Zeitpunkt gekommen, auch zu Offenbach ein anderes Verhältnis zu gewinnen.

Hoffmanns Erzählungen sind sein letztes Werk. Sein Biograph berichtet, daß er außergewöhnlich lange daran gearbeitet und immer wieder gefeilt habe, um ihm die rechte Vollendung zu geben. Als phantastische Oper steht es zudem außerhalb der eigentlichen Spezialgattung Offenbachs und ist schließlich noch insofern interessant, als es drei (ursprünglich vier) Erzählungen des Romantikers Th. A. Hoffmann (Sandmann, Abenteuer der Sylvesternacht und Rath. Krespel) zur Grundlage der Handlung nimmt. Freilich sind diese zum Teil ihres eigentlichen Sinnes beraubt und mehr lyrisch als dramatisch ausgenutzt, aber immerhin ist die Idee, nach Adams Vorgang im 1. Akt die Gestalt einer Marionette zu benutzen, um dem mechanisierten Koloraturgesang Berechtigung zu verleihen und ihn gleichzeitig zu parodieren, ebenso glücklich verwertet wie die Möglichkeit, in den andern Akten im Stile der italienischen Oper Cantilenen zu schreiben und zuletzt im

* Das deutsche Theater in Prag ist damit noch früher vorangegangen.

Fahrwasser der französischen sentimentalen Gefühlsoper zu zeigen, daß man Gounod und Thomas mit Leichtigkeit ihre kleinen Spezialitäten nachmachen könne.

Am wenigsten ist die deutsch-romantische Phantastik erreicht, und dieser Fehler, der aber nur beim Vergleiche mit den Hoffmannschen Originalen auffällt, könnte vielleicht den Wunsch rechtfertigen, daß der Reichtum an musikalisch verwertbarer Phantastik, der in den Werken des Kgl. Preuß. Kammergerichtsrates ruht, in Zukunft noch gehoben werden möge. Ich kenne die beiden Versuche, die mit „Zinnober" durch Siegmund von Hausegger, und mit „Meister Martin und seine Gesellen" durch Wendelin Weißheimer gemacht sind, leider nur dem Namen nach, kann also nicht beurteilen, ob hier bereits die Ansätze zu der gewünschten neuen Blüte der phantastischen Oper zu finden sind. Man sollte jedenfalls nicht vergessen, wie viel Berechtigung derartige Kunstgattungen, sobald sie dichterisch und musikalisch echt sind, neben dem Musikdrama haben. Georg Göhler.

Bildende und angewandte Kunst.

* Die angebliche Wiederherstellung der Hohkönigsburg von Otto Piper. (Mit Abbildungen. München, Haushalter 1902. 1 Mk. 50 Pfg.)

Der „vandalisme restaurateur" droht bekanntlich bei uns den Baudenkmalen verhängnisvoll zu werden und viele, die sich über allerhand „Wiederherstellungen" herzlich freuen, haben keine Ahnung davon, was da im Namen des Patriotismus oder der Pietät an unsern alten Bauschätzen verbrochen wird. Ein sehr beachtenswerter Beitrag zu diesem unerfreulichen Thema ist diese Schrift, in welcher Piper, der Verfasser der anerkannten „Burgenkunde", die veröffentlichten Wiederherstellungsentwürfe des Architekten Ebhardt einer eingehenden Untersuchung unterzieht. Am Schlusse der Arbeit wirft er folgenden Rückblick auf die Geschichte des Unternehmens: „Bezüglich einer dem Kaiser gehörenden Burgruine sprechen alle in solchem Falle nur denkbaren Gründe in ganz besonderem Maße dafür, daß sie im Interesse der Denkmalspflege in ihrem gegenwärtigen Zustande erhalten bleiben müsse. Ein Architekt, der bis dahin auf diesem Gebiete nichts geleistet hat als die nicht einwandfreie Beschreibung einiger Burgen in einem dem Kaiser gewidmeten Lieferungswerke und die Gründung eines Vereins zur ›Erhaltung‹ solcher unter dem Ehrenvorsitz eines kaiserlichen Schwagers, erklärt, daß er imstande sei, auf Grund angeblich wertvoller, in Wirklichkeit fast gar nicht vorhandener Quellen im Gegensatze zu den bisherigen verfehlten Burgrestaurationen, ›die berühmtesten nicht ausgenommen‹, diese Ruine in wahrhaft mustergiltiger Weise in ihrer früheren Gestalt wieder aufzubauen. Er fertigt verschiedentliche bezügliche Entwürfe an, die, ganz von einander abweichend, ebenso sehr das, was wir wirklich von der früheren Gestaltung des Baues wissen können, außer acht lassen, als sie überdies vielfach mit unserem alten Burgbauwesen überhaupt völlig unvereinbar sind und wertvollste Bauteile durch gewaltsamen Umbau unverantwortlich umgestalten, mithin zu dem Schlimmsten gehören, was an Burgrestaurationen bisher noch geplant worden ist. Die Preußische Akademie des Bauwesens begrüßt in einem Gutachten einen danach auszuführenden Bau ›mit lebhafter Freude als ein wertvolles Vorbild für die Lösung ähnlicher Aufgaben.‹ Die betreffenden Volksvertretungen bewilligen dazu aus verschiedenen politischen Gründen die geforderten anderthalb Millionen, und es steht nun nichts mehr entgegen, daß der vom Kaiser als ›gewissenhaft und bewährt‹ belobte Architekt den unersetzlichen Bau

in seiner Weise »wiederherstellt.« Ein Kapitel deutscher Denkmalspflege im 20. Jahrhundert."

* Bildung und Kunst.

Eine Anzahl unsrer Freunde sind jetzt bei der Arbeit, an der Hand unsrer Bilder-Veröffentlichungen Erfahrungen über die Aufnahme zu sammeln, der ernste Kunst im Volke begegnet, und somit überhaupt ein Material zu schaffen, das uns über die Bedürfnisfrage einigermaßen zuverlässig unterrichtet. So hat auch ein Geistlicher in Sachsen mit unsern Konfirmationsblättern Versuche angestellt. Zunächst legte er sie einer Konferenz von Geistlichen vor. Aber: die Urteile lauteten zum Teil so, „daß es diskreter ist, sie zu verschweigen." „Noch am ehesten" wollte man sich zwar Uhdes „Komm Herr Jesu" gefallen lassen, das Hundertguldenblatt aber, Rembrandts Wunderwerk, „wurde nahezu einstimmig für häßlich, zum Teil für abschreckend häßlich erklärt," ähnlich erging's Dürers Dreifaltigkeit und Steinhausens Seepredigt, und die Mehrzahl war der Meinung, diese Bilder wolle man „womöglich alle nicht" als Konfirmationsgabe im deutschen Hause sehn. Der kunstfreundliche Geistliche ging nun mit den Blättern in einen Arbeiterverein, sprach dort zunächst über sie gar nicht, sondern gab sie bloß herum und bat um offene Meinung. Ergebnis: Dürer ward allerdings noch von der Mehrheit der Leute abgelehnt, Steinhausen noch etwa von einem Dritteil, Rembrandt gefiel bereits der Mehrheit und für Uhde erklärten sich alle bis auf einen. Jetzt gab der Geistliche Erläuterungen, welche mit dem Verständnis die Teilnahme steigerten. „Ein Ergebnis aber, an das ich nicht von fern gedacht hatte, war dieses, daß eine ganze Anzahl von Männern und Frauen die Bitte aussprachen, ich möchte ihnen doch solche Bilder bestellen." Und so haben nun doch dort etwa ein Viertelhundert Konfirmanden die von den Geistlichen verworfenen Bilder erhalten, weil ihre schlichten Väter und Mütter den Glanz verspürten, den die studierten Männer teils selbst nicht sahen, teils ihrer Gemeinde unsichtbar glaubten. Wer Näheres darüber erfahren will, lese den Bericht im „Neuen Sächs. Kirchenblatt" Nr. 15.

Kurz: Bildung ist „sehr was Schönes," wie unser Kaufmann vom Kräuterkäse sagt, es muß aber auch welche sein, nämlich echte, und in Sachen der Kunst ist solche leider ein so rares Ding, daß wir mit dem „gemeinen Manne" und seinen unverzogenen Augen keineswegs immer das schwerste Arbeiten haben.

Vermischtes.

* Von den Fortschritten der Drahtkultur berichtet die Zeitung: „Die Kinderlieder Japans wurden früher den Kleinen von den Großeltern vorgesungen, in deren Händen allgemein der Hausunterricht liegt. Heute aber hat das Mikadoreich 27 000 öffentliche Schulen, und deshalb werden die alten Weisen mehr und mehr durch die Lieder verdrängt, welche die Jugend im Schulzimmer lernt."

Man sieht: „Die Schule" erobert die Welt. Eine Weile noch, dann wird die japanische Volksdichtung ganz überwunden sein, denn es braucht ja nur zwei bis höchstens drei Generationen, um mit Dampfbetrieb „die Volksseele zu heben." Dann wird man zunächst untersuchen, woher das unbegreifliche Faktum kommt, daß nach Hebung der Schätze keine mehr da sind und daß das gehobene Volk nicht mehr dichtet und sinnt. Dabei wird man finden, daß irgend ein zwei Jahrhunderte zurückliegender dreißigjähriger Krieg daran schuld sei. Dann aber wird man's als das Beste erkennen, aus den alten Sammlungen die gestorbenen Lieder frisch angestrichen und auf Draht gezogen in den Schulen vierstimmig zu verabreichen.

* Fritz Friedmann.

Also es ist wahr, Herr Rechtsanwalt a. D. Fritz Friedmann ist, nachdem die Zeit verflossen, da seine, sagen wir: Verkennung durch die Gerichte gefährlich war, beim Liliencronschen Ueberbrettl in Berlin aufgetaucht. Was er als Plauderer gab, war gar nichts, aber sich gab er ja. „Nun das Eis einmal gebrochen," schreibt die doch nicht übertrieben intolerante „Frankfurter Zeitung" dazu, „eröffnet sich ein ganzes Neuland von Sensationen für die Bühne. Sie alle wird man sehen wollen, sie alle werden entdeckt und engagiert werden, die Berühmtheiten der Anklagebank." Vielleicht assoziieren sie sich auch gruppenweise, z. B. als Ueberbrettl-Börsianer und als Ueberbrettl-Börsianer-Exdirnen und führen uns kostbare Erinnerungen aus ihrem Leben vor.

Selbstverständlich liegt es uns völlig fern, Liliencron für diese Sehenswürdigkeit seines Brettls verantwortlich zu halten. Aber es ist ganz sicherlich nicht nur unser sehnlicher Wunsch, den Namen eines unsrer besten Dichter von dieser Bude gelöst zu sehen.

Unsre Bilder und Noten.

Zu unserer großen Freude sind wir in der Lage, den Lesern Max Klingers eben vollendeten „Beethoven" heut schon zeigen zu können. Der thront als ein Zeus über den Landen der Sterblichen, umraunt von den Stimmen des Ewigen, zu seinen Füßen den Adler, der der Worte lauscht, die er hinaustragen soll.

Es ist über Klingers neuestes und größtes plastisches Werk schon jetzt so viel in den Tageszeitungen geschrieben worden, daß wir uns vor dem Eindruck der Bilder vieler Worte enthalten können: Schon durch seine Verwendung edelsten polychromen Materials ist Klingers Schöpfung etwas Neues für unsere Kunst: das Nackte von Beethovens Leib ist weißer Marmor, sein Gewand Onyx, sein Thron Bronze, die Masken-Köpfe sind Elfenbein, die mit ihren Flügeln auf einem leuchtenden Türkisen-Blau schweben, und wieder andere herrlich farbige Gesteine bilden Adler und Basis. So ist die höchste Pracht der Welt herbeigerufen, den Herrscher des Geistes kaiserlich zu feiern. Um seinen Thron lebt, verkörpert in halberhabenen Gestalten, vom Sündenfall her das tiefste Erfahren des Menschengeschlechtes weiter, und aus den Köpfen, die wie in Aether darüber schweben, flüstert es dem gebietenden Seher zu. Ganz wunderbar im Ausdruck ist in der Größe seiner scheuen Ehrfurcht der lauschende Adler. Und so hätten wir denn endlich in unsrer bildenden Kunst den Beethoven. Wem es dereinst vergönnt sein wird, ihm in goldener Rotunde zu nahen, der wird dieses Werk nicht wie ein Kunstwerk bestaunen. Er wird Stein und Bronze, er wird das Werk selber vergessen und des Göttlichen im Menschensein, das es darstellt, unter den Schauern des Geweihten schier unmittelbar genießen.

Diese ersten Photographieen des großen Werks sind unter sehr erschwerenden Umständen in Klingers Arbeitsraum aufgenommen worden. Sollte später eine bessere gelingen, behalten wir uns vor, sie den Lesern noch zu zeigen.

Unsere Notenbeilage bringt unsern geigenspielenden Lesern ein stimmungsvolles Stück aus den Schumannschen „Märchenbildern." Diesem geht voran ein Klavierstück von Clementi, der vor 100 Jahren — der Tag der Geburt ist unbekannt — das Licht der Welt erblickte. Es wurde dem Gradus ad Parnassum entlehnt und mag zeigen, daß auch in einem solchen im Ganzen recht trockenen und nüchternen Lehrwerk zuweilen eine Nummer von poetischem Gehalt wie eine einsame Blume verborgen blüht.
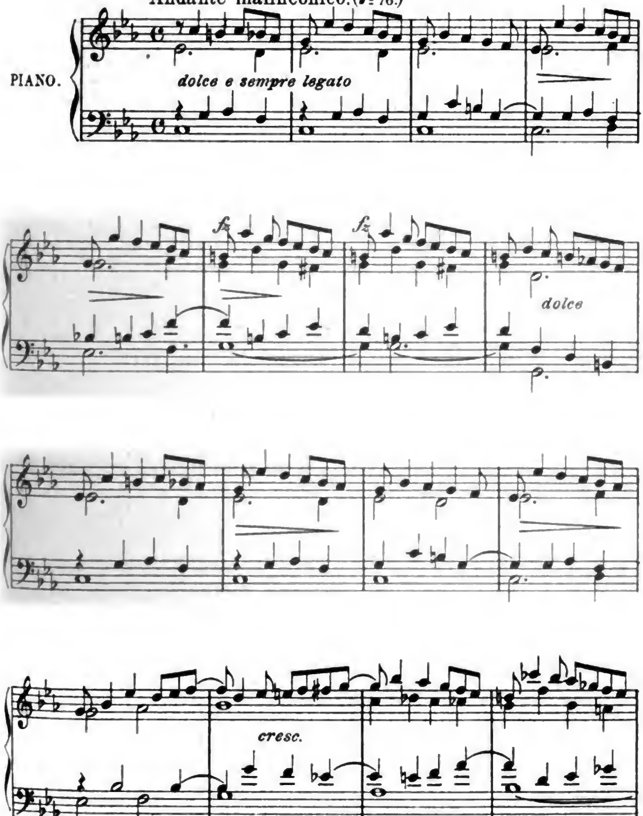
Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.

Beilage zum Kunstwart

Muzio Clementi.
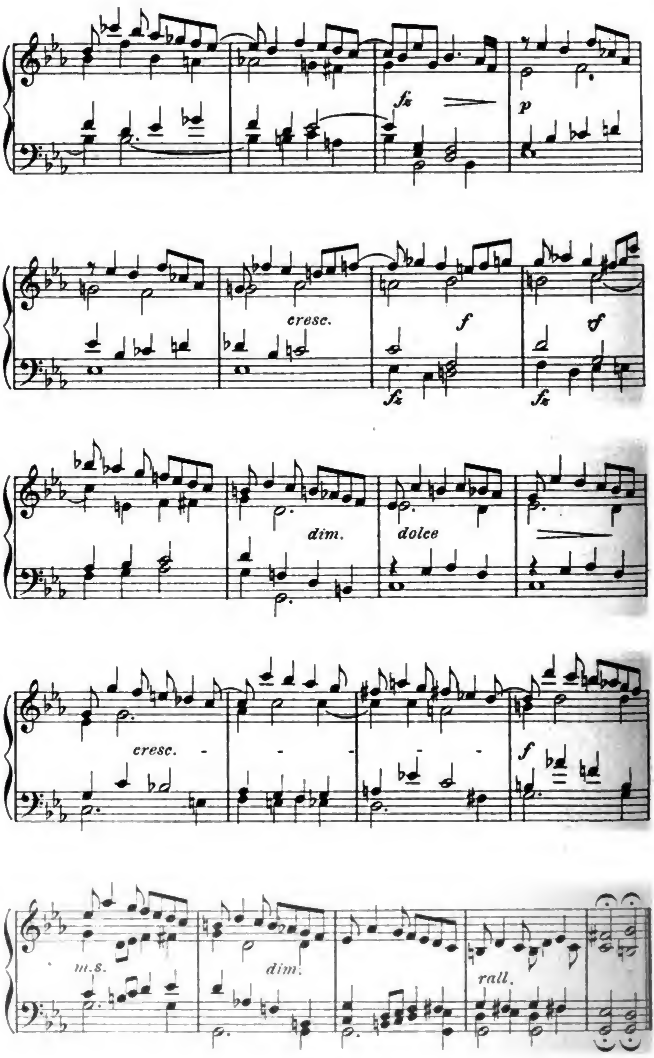
GRADUS AD PARNASSUM.
II. Nr. 45.

Andante malinconico. (♩= 76.)



Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.

50265,2
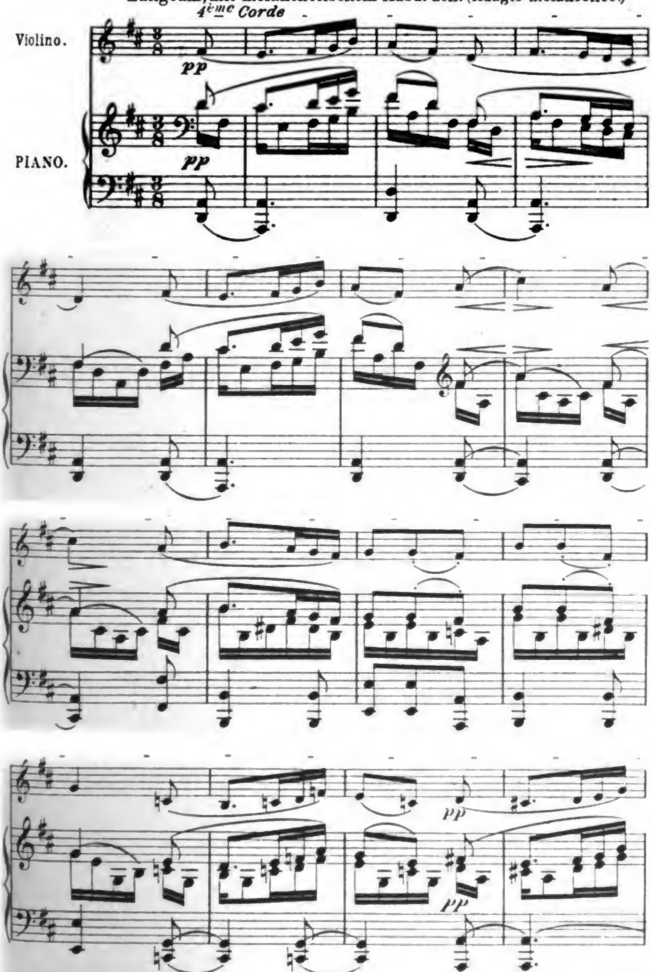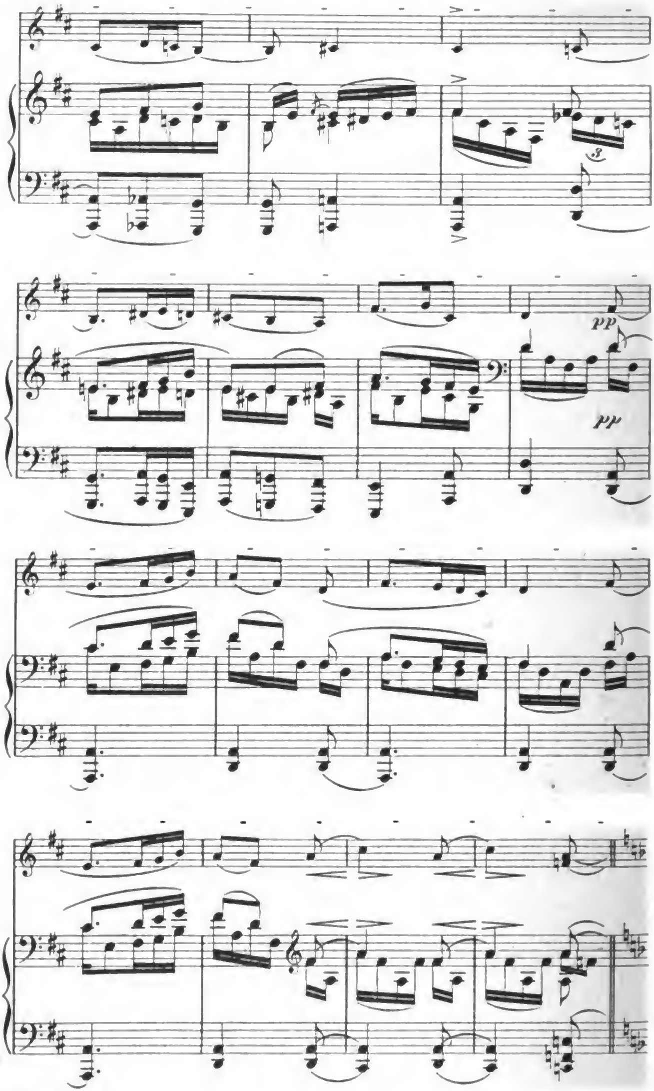


60255,2
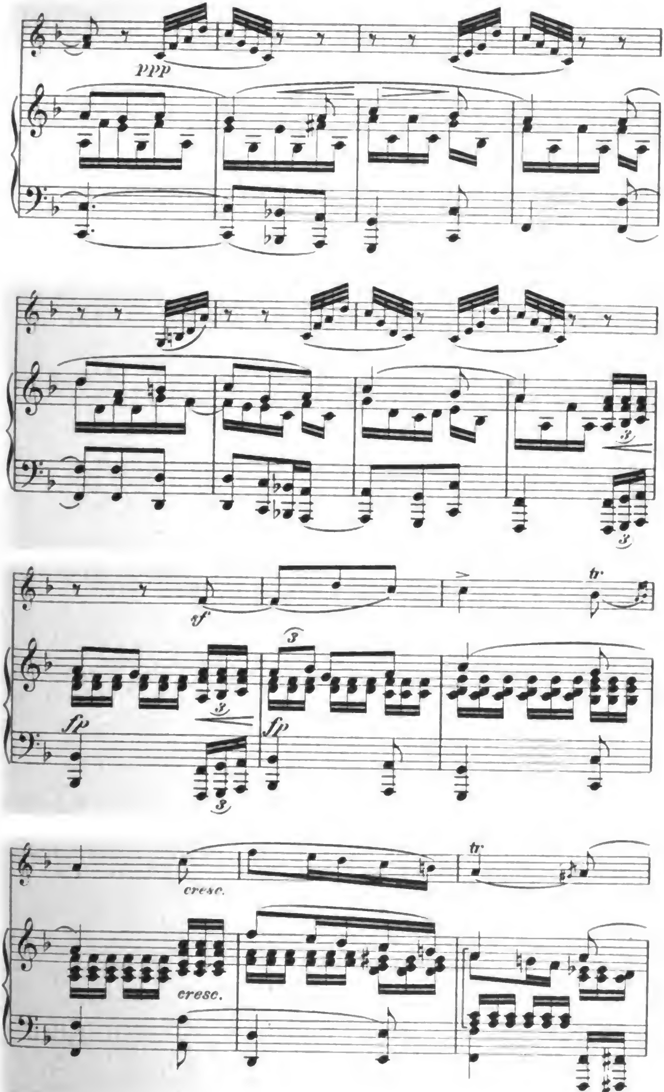
ROBERT SCHUMANN.
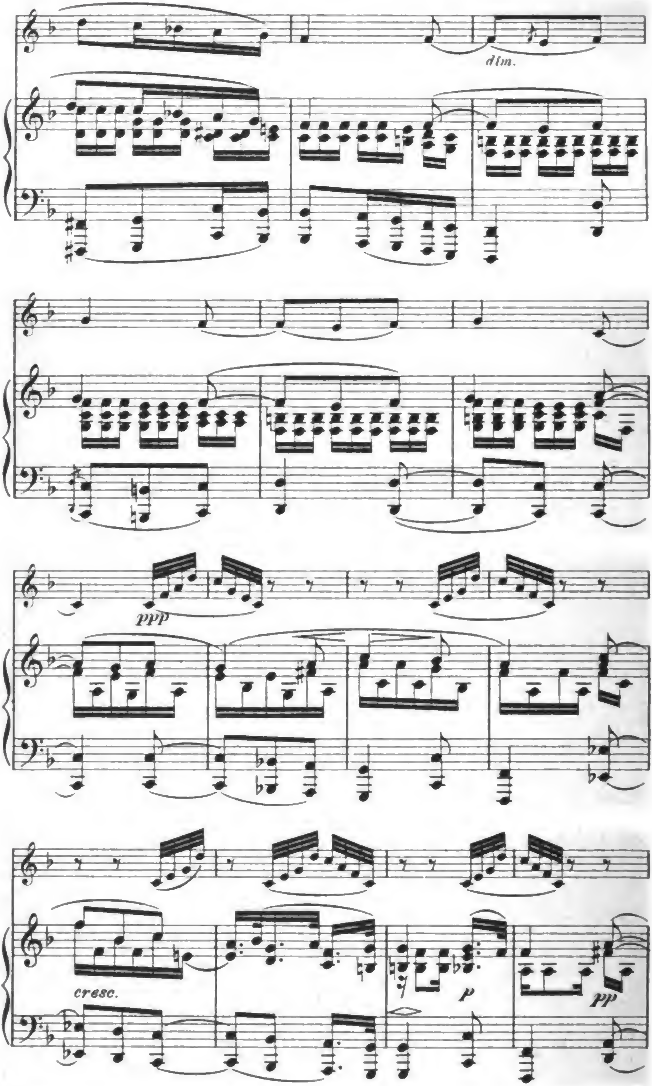
MÄRCHENBILDER, Op. 113. No. 4.

Langsam, mit melancholischem Ausdruck. (Adagio melancolico.)
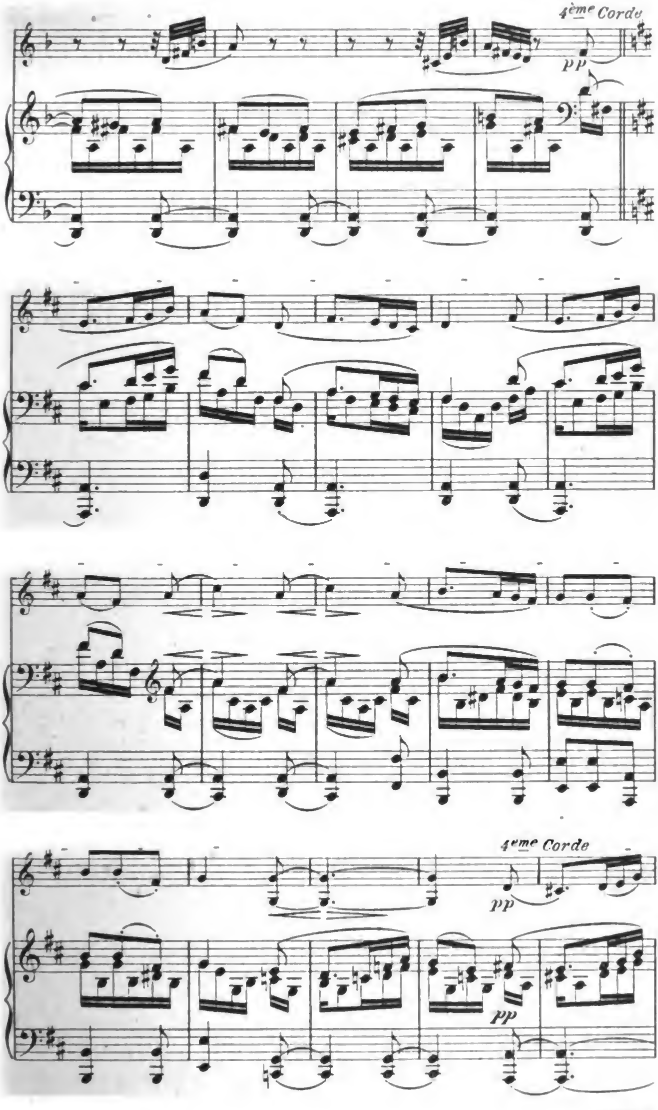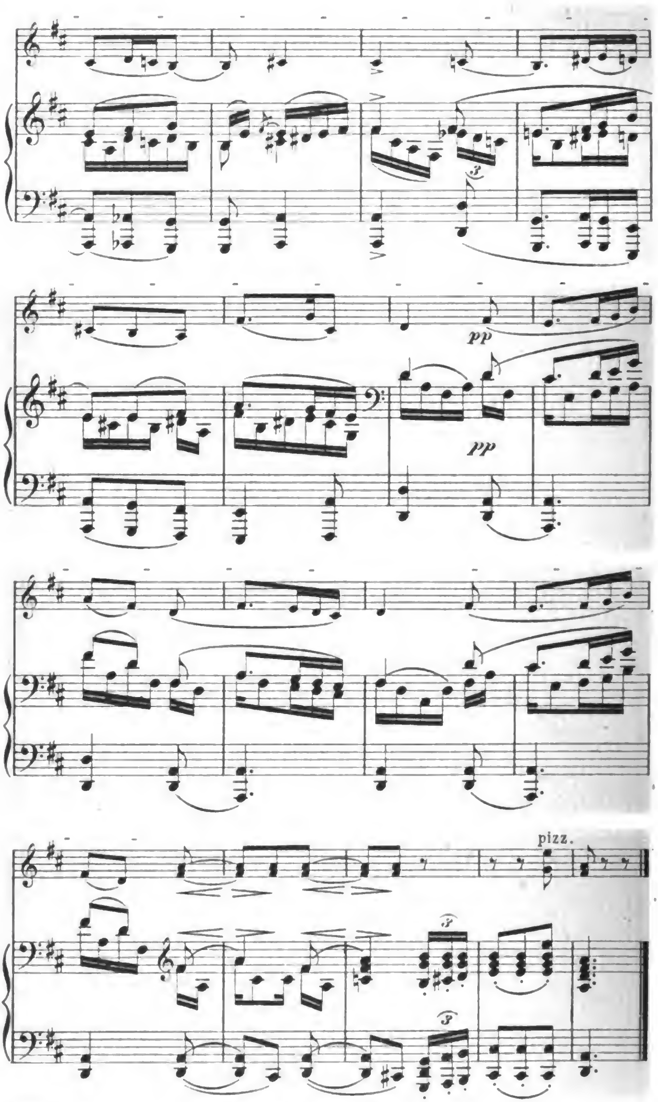



pp
pp


ppp
sf
fp
fp
tr
cresc.
cresc.
tr



dim.
ppp
cresc.
p
pp


4ème Corde
pp
4ème Corde
pp
pp



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.





Photographie-Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

MAX KLINGER



Photographie-Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

MAX KLINGER

15. Jahrg. Zweites Maiheft 1902. Heft 16.



Der Kunstwart

Liebhabertheater.*

Ich besinne mich noch ganz genau auf die ersten Indianer, die ich im Zoologischen Garten sah. Wir umstanden, mehrere Schulklassen stark, den umzäunten Platz, auf dem sie tanzten und sangen, in der Runde ritten und nach hochgeschleuderten Bällen ihre Pfeile abschossen, wo auch ihr Wigwam lag, in das sie sich endlich zurückzogen. Mit gierig-leuchtenden Kinderaugen sogen wir all die Seltsamkeit ein, und als wir in turnerischer Ordnung, die nötigen Kulturwächter an der Tête und Queue, die wilden Söhne der Prärie verließen, saßen sie trotz der peinlichsten Ueberwachung, die unsere Lehrer geübt hatten, so fest in unsern rotglühenden Kindsköpfen, daß wir von Stund an und nicht nur des Nachts von ihnen träumten, sondern auch tagsüber während des heiligsten Unterrichts. Es dauerte nicht lange, da sammelte jeder mit Eifer Hühner- und Gänsefedern, und der indianische Kopfputz feierte seine europäische Wiedergeburt auf unsern, leider kurz geschnittenen Haaren, die so gar nicht geeignet waren, den medusenhaft schrecklichen Eindruck der Indianersträhnen zu machen. Papierschnitzel wurden wie sonst bei den Schwänzen der Herbstdrachen zusammengeknotet und um Leib, Arme und Beine gelegt, den verschlissensten Hosen nähten wir statt der zivilisierten Galons bunte Fransen an, die wir frech unserem Stubenteppich ausrissen. Ein besonders geschickter und aufmerksamer Beobachter sägte

---

* Wir möchten von vornherein ausdrücklich darauf hinweisen, daß die folgenden Worte, die trotz ihres vergnüglichen Plaudertons ernste und manchem wohl unangenehme Wahrheiten sagen, keineswegs allen Aufführungen von Dilettanten gelten sollen. Vorstellungen, wie sie manche „freie Bühnen" gegeben haben (gleichviel ob sie sich so oder anders nannten), um mit Hilfe von Dilettanten größeren Kreisen die Bekanntschaft eines sonst nicht zugänglichen Bühnenwerks zu vermitteln, Festspiele, Volksschauspiele, wie die von Oberammergau oder auch die in ihrer Art höchst erfreulichen der Schweiz, deren eines Gottfried Keller so herrlich beschrieben hat, hätten selbstverständlich das Recht auf eine Betrachtung unter ganz anderen Gesichtspunkten, die auch zu ganz anderen Ergebnissen führen müßte.

einen Tomahawk aus, Kistendeckel wurden zu Schilden, erzieherische Rohrstöcke zu Bogen, Federhalter zu Pfeilen umgeschaffen, der Großvater mußte dem Enkel gutwillig oder nicht die Friedenspfeife abtreten, und bald fand sich ein Rüpel, der sich Gesicht, Hals, Hände und natürlich auch die umliegenden Wäsche- und Kleidungsstücke mit braunem Ocker oder einem verkohlten Korken bestrich. Ein sonst ganz harmloses Kinderfest, bei dem wir früher sittsam unsere erleuchteten Laternchen um das eigene Straßenviereck getragen, ward ausersehen, jenes unvergeßlich-großartige Schauspiel aus dem Zoologischen Garten in aller Wildheit und Erhabenheit aufleben zu lassen. Es war der Tag des „Tauchaer Jahrmarkts,“ der von da an durch lange Jahre bei uns viel feierlicher begangen wurde, als in dem kleinen Städtchen, das ihm den Namen gab. In den dunklen Winkeln der Höfe lagen die Wigwams, durch Bettlaken angedeutet, die wir über die Klopfstange hingen; selbst die Squaws fehlten nicht, so schwer sie auch zu beschaffen waren; wir teilten uns in Stämme und ächzten fast unter der Wucht der fürchterlichen Namen, die wir trugen; wir hatten Feinde, die niedergeworfen werden mußten, es bildete sich eine Häuptlingswirtschaft heraus, eine förmliche Strategie, und zuguterletzt entzündeten wir unsere feuergefährliche Phantasie noch an den 25 Pfennig-Schwarten, darin wir besser Bescheid wußten als im Katechismus; ich vermag sogar manchen zu nennen, der sich im Gefühl seiner idealen Absichten das Geld dazu stahl.

An diese wundersame Zeit, die meiner Erinnerung immer wieder einmal wie eine nun versunkene schöne Sonne aufleuchtet, habe ich jedesmal denken müssen, wenn ich die Einladung zu einer Liebhabertheater-Aufführung bekam oder wenn man mir die Ehrenmitgliedschaft eines solchen Vereins antrug. Sehe ich aber näher zu, so ist mir's, als schändete ich unsre Kinderspiele damit, daß ich sie dem Treiben dieser Schauspieler-Dilettanten gleichstelle. So lange man freilich nicht hinter die Kulissen der Liebhaberbühnen geguckt hat, oder so oft einem die bösen Beobachtungen entschwinden, die sich dabei aufdrängen, kann man sagen: es handelt sich bei beiden Vergnügungen um Kopieen, hier des Berufstheaters, dort eines fremden Volksstammes; man kämpft in einer Scheinwelt mit Holzwaffen, man schafft der staatlich beschränkten Freiheit Raum, indem man sie an einen Ort stellt, der dem inneren Drange Genugthuung gewährt, ohne Konflikte mit der realen Welt herbeizuführen. Und schließlich und hauptsächlich: hier wie dort blühen die Zauberblumen der Phantasie.

Auf unser Tauchaer Jahrmarktsfest paßt das nun auch Wort für Wort, Schönheit für Schönheit. Wir empfanden mit Qual den Druck der Schuldisziplin und retteten das bischen Ungebundenheit, das uns geblieben war, auf eine kleine Robinson-Insel, wo wir nach Schluß des Unterrichts ein Weltlein aufbauten, in dem des Lehrers Regiment aufhörte. Der Lehrer war für unser Kindergemüt die Inkarnation der realen Welt. Und unsere Phantasie ging im Viergespann so ganz mit uns durch, daß wir die lächelnden Gesichter der Philister nicht sahen, die mit geringschätziger Miene oder um unsern Ruf und unsere Gesundheit besorgt, dieser „Kinderei“ den Garaus machen wollten. Ja, mit der schwarzen Farbe, die wir auflegten, kam auch etwas Ungebändigtes, Wildes in uns empor, das geschlafen hatte: wir rasten — oft auf

nackten Beinen — umher und schwangen das plemprige hölzerne Kriegsbeil in der Luft, als gälte es wirkliche Köpfe zu spalten; niemals vergaßen wir das mit Silberpapier beklebte Pappmesser, weil es ja leicht zu einer Skalpierung nötig werden konnte. Andrerseits verzichteten wir ohne Skrupel auf die flinken Pferde, die uns weder erreichbar noch gemäß waren, und auch das Pfeilschießen nach beweglichen Gegenständen schalteten wir aus. Wir erkannten also fast unbewußt die Ueberlegenheit unserer Vorbilder an und achteten sie. So wurde unsre kleine Nachschöpfung durchaus organisch, und darin lag ein künstlerisches Moment. Und dann spielten wir auch nie mit Rücksicht auf neugierige Zuschauer, sondern waren heilfroh, wenn man uns in Ruhe ließ und nicht angaffte; wir kamen in der Dunkelheit zusammen, verkrochen uns in die ungeschützte Hütte und stellten Wachen aus, damit kein Ungebetener die feierlichen Geheimnisse belauschte. Mit einem Worte: wir thaten nur uns selbst genug aus jener herrlichen Freiheitsliebe heraus, die einstmals ganze Völker auf die Wanderung schickte. Wir waren keine Schelme, wir gaben nur, soviel wir hatten, und schmückten das feinfühlig mit dem Um und Auf von Menschen aus, die in kultureller Hinsicht etwa auf unsrer Stufe standen.

Wie anders ist es um die Psychologie des durchschnittlichen Liebhabertheaters bestellt! Das Grundübel ist, daß hier die Mitspielenden stets mehr geben wollen, als sie haben, und so zu Schelmen werden in jener Sprichworts-Bedeutung, die etwas Betrügerisches an sich hat. Sie respektieren die Kluft nicht, die sie von den Vorbildern scheidet, sie schalten Aufgaben nicht aus, denen ihr Dilettantismus nicht gewachsen ist. Ihr innerlicher Ansporn ist im allgemeinen nicht der Ueberschuß an unverbrauchtem Temperament (den es übrigens immer gleich zur Berufsbühne zieht), ja sie schätzen das Temperament weit geringer ein als beispielsweise die — Kühnheit, die nicht genügend memorierte Rolle dem Souffleur nachzusprechen; sondern sie fröhnen nur ihrer Eitelkeit und der Großmannssucht. Der „Theatertrieb," über den ich schon einmal im Kunstwart sprach, der auf allen Gebieten des bürgerlichen Lebens grassiert, rumort in ihnen und sucht einen Ausweg. Sie wollen zeigen, daß sie mehr können, als Verwandte und Freunde an ihnen achten. Und da sie zu einer überzeugenden, klipp und klaren That im Berufe nicht die Kraft haben, flüchten sie sich hinter eine Maske. Wie wenig Zuschauer können da Trug und Wahrheit trennen! Und in der Regel schließt ein solches Maskenspiel mit einem „Erfolge" ab.

Selbstverständlich treten diese Schwächen nicht gleich im Anfang so nackt auf, wie ich von ihnen berichte. Wenigstens nicht bei der Gründung der zahlreichen „Thalien" und „Melpomenen" und nicht an den ersten vier Abenden. O nein, man beginnt in der Regel mit Goethes „Torquato Tasso," der mit verteilten Rollen gelesen wird. Man verkündet mit dem ganzen Aufgebot des deutschen Bürger-Idealismus, das Stadttheater stehe leider auf einer so beklagenswert niederen Stufe der Kunst, daß nunmehr der begabte und begeisterte Laie die Pflege der höchsten literarischen Güter in die Hand nehmen müsse. Man werde also nach und nach alle klassischen Dramen so liebevoll durcharbeiten, wie man's am „Tasso" begonnen, um in die Tiefen der dichterischen Absichten einzudringen und den Mitgliedern alle die reinen Genüsse zu

vermitteln, die das leider mit öffentlichen Geldern unterstützte städtische Institut ihnen vorenthalte. An die Aufführung solcher Werke sei freilich nicht zu denken, da man sich der schwachen Kräfte bewußt bleibe. So erschüttern der hohen und bescheidenen Worte noch viele die Luft. Eine ältliche, auffallend geschminkte Dame erklärt sich vermöge ihrer reichen Erfahrung bereit, die nötigen Winke über die Auffassung der Charaktere zu geben, den Stil und das dialektfreie Lesen zu überwachen. Es ist dies eine ehemalige Soubrette und spätere komische Alte einer auf allen Rudelbrettern des Königreichs eingespielten Gesellschaft. So gedeiht denn das hehre Unternehmen bis vielleicht zum dritten Akte des „Tasso." Inzwischen aber haben sich die Reihen der „Idealisten" gelichtet; „Krankheit" und „berufliche Verhinderung" bedingen am zweiten und dritten Abend schon so viele Austritte, daß dem ersten Einberufer, der inzwischen Vorsitzender geworden ist, bei seiner Gottähnlichkeit bange wird und er schnell entschlossen das Visier aufschlägt. Er weiß ja, daß viele nur hergekommen waren, weil sie in anderen Gesellschaften nicht ihrem „Talente" entsprechend beschäftigt wurden; er selbst ist in ähnlicher Lage. So lenkt er denn plötzlich sein Flügelroß aus wolkigen Höhen zurück und erklärt, daß es nicht unumgänglich nötig sei, beim bloßen Lesen zu verharren. Er habe während der wenigen gemeinsamen Stunden so viele vorzügliche Begabungen entdeckt (die vorzügliche Darstellerin der Frau Piepenbrink, die sich inzwischen zur fürstlichen Hofschauspielerin erklärt hat, nickt freundlich dazu), daß der Verein es wohl wagen könne, an die Oeffentlichkeit zu treten. Wenn das aber ins Auge gefaßt werde, so müsse man natürlich auf das Publikum Rücksicht nehmen (nicht mehr auf die „schwachen Kräfte"), das nun einmal an weniger gehaltvollen Werken mehr Gefallen finde, als an dem unvergleichlichen „Tasso," dessen Schönheit sie soeben geschlürft (alle stimmen mehr erwartungsvoll als goethesch=entzückt zu). Vielleicht wäre da ein kleines feines Lustspiel nicht übel, er trage gerade eines bei sich, den „Vicomte von Letorières"? Im Nu fliegen die langweiligen Jambenbände zu, alles lauscht der lang ersehnten honigsüßen Botschaft des kundigen Thebaners, der merkwürdigerweise auch schon das köstliche Stück mit Vereinsmitgliedern besetzt hat, als sei vom Autor einem jeden seine Rolle auf den Leib geschrieben. Die Dame seines Herzens (der zu Liebe er die dramatische Gründung eigentlich besorgt hat) spielt die bei der weiland fürstlichen Hofschauspielerin um gutes Geld studierte Hosenrolle, der Vorsitzende selber tritt bescheiden zurück, um vorläufig das Dekorum zu wahren. Die andern Herrschaften hören die Namen der ihnen zugewiesenen Gestalten, ziehen die Brauen voll Verständnis hoch, neigen klug den Kopf, als ob ihnen das französische Paradestück wie das Preisverzeichnis ihrer Tütenware geläufig sei, und bemerken erst daheim mit Verwunderung, daß sie nach Ausweis des Reclamheftes weniger zu reden haben als ihre Vereinsschwester. Das schmerzt, weil nach den Begriffen des Dilettanten die größte Rolle stets die schönste und dankbarste ist und also ihm gehört. Aber die Freude darüber, daß endlich der lastende Tasso=Bann gebrochen ist, und die Hoffnung auf würdigere Beschäftigung im nächsten Stück läßt sie diesmal Bescheidenheit heucheln. Dann geht's ans Probieren, es kommt zur Aufführung, der Erfolg stellt sich für den Kleinsten in ungeahnter Wärme ein, und ein neues Stück, diesmal eine

Posse, wird gleich am folgenden Abend in Angriff genommen. So sind die Geleise festgelegt, und von den Klassikern ist nie mehr die Rede.

Ich karikiere nicht, ich erzähle als schlichter Chronist, was ich buchstäblich in der dramatischen Gesellschaft „Tasso II“ erfahren. In dem edlen Namen spukte der vornehme Geist des Gründungsabends, zugleich ließ er auf einen bereits vorhandenen „Tasso I“ schließen. In mir begann es bereits schauspielerisch zu gähren, ich ward von der alles Wahre, Gute und Schöne versprechenden Annonce im Tageblatt mächtig ergriffen und angezogen und meldete mich, den Oberprimaner, schüchtern bei dem Einberufer. Mein Bericht hat aber gleichzeitig typischen Wert, den ich mit vielen ähnlichen Erfahrungen in den übrigen Vereinen belegen könnte. Die Körperschaften luden nämlich einander zu den künstlerischen Orgien ein, und das geschah nicht ohne Berechnung; denn nun hob ein Lobhudeln auf Gegenseitigkeit an, davon sich der Fremdling keinen Begriff machen kann. So wurde auch klüglich das Gleichgewicht gewahrt. Jeder Verein hatte seine männliche und weibliche „Nummer“ für die großen Rollen, tauchte eine dritte auf, so wurde sie nicht beschäftigt und wanderte aus, um anderswo als erste eingereiht zu werden oder einen neuen Schwarm zu bilden, dessen Königinzelle ihr dann gewiß war. Das Seltsamste war, daß bei der Besetzung der Stücke die Dienstjahre in rebus dramaticis entschieden. Hatte einer erst zwanzig Mal vor der Rampe gestanden, so konnte er genug, um die schwierigsten Probleme der Bühne zu lösen. Die dilettantische Routine, die nicht viel besseres als Frechheit ist; die Fähigkeit ins Publikum hinein zu reden, ohne sich durch das Klirren der Biergläser beirren zu lassen — das war das Zeichen des ausgemachten Schauspielers. Obschon ich noch nie und nirgends aufgetreten war, sahen sie meinen neunzehn Jahren sofort die Talentlosigkeit an, die ich auch durch das temperamentvollste Deklamieren nicht wett zu machen vermochte. Als ihr Bewunderer und Lehrling, vor allem aber als Beitragszahler wurde ich trotzdem gern geduldet. Ich mußte mich bei schwerer Ordnungsstrafe an den Probeabenden einfinden, um für den Kammerdiener im nächsten Stücke heranzureifen. — Ihr Stolz besteht darin, daß sie sich einige Kopfhaltungen, Armbewegungen, Fuß- und Fingerstellungen zurecht machen, die, weil sie unnatürlich sind, auf die Angehörigen als ungewöhnlich und deshalb talentverkündend wirken. Das Organ wird in der Regel nach unten oder oben gedrückt und mit den Unarten verbrämt, die bei dem Liebhaber oder Charakterspieler ihres Stadttheaters so „interessant“ erscheinen. Die Vergleiche, die dann das Publikum zwischen Vorbild und Kopie zieht, fallen stets zugunsten des Dilettanten aus, der ja das alles aus sich selbst, ohne „richtigen Unterricht“ hat. Ich bemerke hierzu, um die so Urteilenden zu entschuldigen, daß die Bühne von ihnen noch häufig als ein Ort betrachtet wird, auf dem man um Gotteswillen nicht natürlich reden und gehen dürfe, weil man das Natürliche ja zuhause habe.

Von dem Verdachte, aus Standeshochmut so zu sprechen, brauche ich mich an dieser Stelle wohl nicht erst zu reinigen. Ich überschätze die Fähigkeiten der zeitgenössischen Berufsschauspieler gewiß nicht und weiß, wie traurig es um die Pflege des gewaltigen nationalen Erbes steht, das unsern Bühnen vermacht ist; es gibt schlechterdings keine einheitliche, abgerundete Vorstellung eines Stilstückes. Wird nun

schon von den bestellten Priestern der Tempel nicht heilig und sauber gehalten, weil künstlerische und sittliche Werte mangeln, wie muß es dort aussehen, wo man ganz äußerlich verfährt! Man lasse sich doch von der eigenen Gutmütigkeit und Nachsicht nicht verleiten, die angesichts einer Dilettantenaufführung bekennt: es war gar nicht so übel, wenn man bedenkt, daß diese Leute den Tag über ihrer bürgerlichen Beschäftigung nachgehen. Nein, mit Verlaub, Feuer und Schwert müßten dreinfahren, wo mit der Kunst leichtsinnig Mißbrauch getrieben wird. Zur Darstellung eines Charakters gehört außer der starken Empfindung noch die Herrschaft über Leib und Seele. Ja, hätten sie wenigstens das Eine, die starke dämmezerreißende Empfindung, die beim Anfänger das Zeichen von Talent ist! Wären sie nur erregte Anfänger, man sähe gern über die mangelnde Beschränkung der Gaben hinweg. Aber mich hat noch kein solches Vereinsmitglied fortgerissen. Temperamentlosigkeit ist Trumpf. Da sie nun nicht, wie wir Kinder von damals, die wesentlichen Unterschiede zwischen sich und den Vorbildern empfinden und respektieren, so scheuen sie auch nicht vor Stücken zurück, die ihnen ungewohnte Kostüme aufdrängen. Man denke ans Rokoko. Zum Erbarmen schauen die armen Teufel in ihren ausgeliehenen verschabten Jäckchen aus, mit den gräßlichen weißen Titusperrücken, unter denen die eigenen schwarzen Haare sichtbar bleiben. Ihre natürlichen Backenbärte opfern diese Darsteller dem Milieu natürlich auch nicht. Die Spitzenwäsche aus der Maskengarderobe, die Körperhaltung, der Gang in den enganschließenden Hosen; die Angst um den Degen, über den sie bei den unpassendsten Gelegenheiten stolpern, und der Hut, den sie auf der Perrücke nicht fühlen und der immer einige Male vom Haupte fällt — es ist beleidigend oder komisch! Von der besonders leichtflüssigen Art des Rokokotons, von der gerade hier eminent schwierigen äußeren Charakterisierung ganz zu schweigen, die beim Rokoko nicht durch vielerlei Bartformen und ausdrucksvolle Haartouren und -farben unterstützt werden kann.

Ich bin mir bewußt, daß ich durch meine Ausführungen nicht einen einzigen Verein auflösen werde, und daß mit neuen Gründungen ebenso lustig fortgefahren wird wie bisher. Vor zwölf Jahren gab es in einer mäßigen Großstadt 120 Gesellschaften, die jede allmonatlich ihre Première hatten. Wer mag wissen, wieviele es heute sind? Wenn ich ihnen aber den gescheiteren Teil der Zuschauer abluchsen, wenn ich diese auf bessere Kost hinlenken könnte, so möchten die kleinen Gernegroße ihr Treiben nur fortsetzen, das vom sozialen Standpunkte aus weniger schlimm erscheint als das Kneipenlaufen. Sie sind ja vielleicht für das Dasein des ständigen Theaters schädlich, weil sie ihm Besucher entziehen; der Kunst selbst jedoch thun sie solange nicht weh, wie sie sich an dramatischen Kinkerlitzchen ohne echten Gehalt genügen lassen. Und an ihren eitlen Persönlichkeiten verliert die Kultur auch nicht viel.

Nun soll es aber Vereine geben, die sich nach Besserem sehnen und denen Bartels neulich — allerdings mit mancherlei Wenn und Aber — freundliche Winke erteilte. Ich habe große Freude daran gehabt, denn diese Anfrager waren aus anderem Stoffe als meine Brüder und Schwestern in „Tasso II," und der Kunstwart darf es sich vielleicht gutschreiben, daß seine Pionierarbeit auch den Theaterdilettanten die Augen geöffnet, die Empfindung gereinigt hat. Da fühle ich mich angespornt, ein Wort mitzusprechen.

Sind diese Gesellschaften einmal zu der Erkenntnis gekommen, daß sie bislang ihre knappe Mußezeit mit verlogenen Rührstücken und zynisch-lüsternen Schwänken ohne ästhetischen Nutzen vergeudet haben, so werden sie es auch verstehen, wenn ich ihnen zurufe: laßt eure allmonatliche Theaterspielerei sein! Bei festlichen Gelegenheiten, wenn euch wirklich eine heiße frohe Stimmung erfaßt, dann studiert ein Stückchen ein, das mehr Begeisterung als Gestaltung verlangt, also am besten ein paar hundert Verse, die eigens zu dem Zwecke geschrieben sind; aber verzettelt eure gehobenen Kräfte nicht an regelmäßige Aufführungen und führt besonders keine dramatischen Kunstwerke auf, wenn ihr Liebe zur deutschen Dichtung habt. Es ist ja nicht wahr, daß die Schauspielerei nur darin besteht, Worte auswendig zu lernen, sich ins historische Gewand zu kleiden, das Lampenfieber zu überwinden und, ohne über die Schwelle zu stolpern, die Bühne zu betreten und unter Applaus zu verlassen, — nein, die ganz und gar selbständige Nocheinmal-Gestaltung macht den Kern dieser Kunst aus! Ihr versteht wohl, was der Dichter meint und will, und ihr fühlt es vielleicht auch (meinetwegen ernster und tiefer als der Germanist, der in eurer Stadt Kritiken schreibt), aber daraus springt noch kein Fünkchen Talent. Lest also den „Zerbrochenen Krug," den euch Bartels ans Herz gelegt hat, — o läset ihr ihn doch wirklich! — macht euch bei der zweiten „Lesung" gegenseitig Zeile für Zeile aufmerksam, wie wunderbar der größte deutsche Dramatiker exponiert und charakterisiert, wie jedes, aber auch jedes Sätzchen und jede Interjektion im Gefüge des Ganzen unentbehrlich ist, wie systematisch Adam in die Enge getrieben wird, und mit wie köstlichem Mutterwitz der Gauner sich bis zuletzt herausredet; sprecht darüber, ob dieser groteske Held besser sanguinisch oder phlegmatisch aufzufassen sei, denkt über das stumme Spiel des Gerichtsrats nach, der so wenig redet und so scharf beobachtet, fragt euch, ob Frau Brigitte die Erzählung vom Perrückenfunde in gutem Teufelsglauben herbetet oder ob sie Anspielungen macht. Und könnt ihr euch dazu einen Berater bestellen, der vom Theater und dem Bau eines Stückes was versteht und Herz und Verstand an den rechten Stellen hat, dann will ich mal eure strahlenden Gesichter sehen, wenn so ein paar Stunden allerreinsten, selbstlosesten Arbeitens vorüber sind, das im Grunde nur ein süßes Genießen ist.

Ihr werdet binnen kurzem einen solchen Respekt vor dem Dichter bekommen, daß ihr es für unwürdig erachtet, ihm mit ungeschickten Masken und falschen Kostümen, mit eurer ungelenken, dialektgewohnten Zunge und eurer schlaffen oder überlebendigen Arm- und Beingymnastik zu Hilfe zu eilen. Ich habe einmal den Versuch solcher Dramaturgie mit dem Hamlet gewagt und bin heute noch voll von schöner Erinnerung; es schien meinen Schülern wohl, daß ich gäbe, aber es gab nur Shakespere, und ich nahm so gut wie sie.

Aber gesetzt den Fall, es treibe euch ein ehrlicher Drang aufs Podium, es stecke wirklich etwas in euch, das den Anderen Freude bereiten kann, so weiß ich doch Besseres als eine krüppelhafte „Minna von Barnhelm"-Vorstellung, in der ein noch so vortrefflicher Werner nicht für die Unzulänglichkeiten der Partner entschädigt. Spürt nach, wohin eure Begabung neigt! Der Eine trägt Kuplets sehr hübsch vor, der Andre karikiert famos den und jenen bekannten Mann; und Ernstgeartete bringen wohl eine Ballade zur Geltung. So sucht euch doch

anstatt der faden Gassenhauer ein musikalisch-feines Scherzlied aus, beobachtet die Lächerlichkeiten eurer Nebenmenschen und formt eine kleine Satire draus, in der ihr Wahrheit und Dichtung nach Herzenslust durcheinander werfen dürft, oder lest zu zweit, recht anspruchslos die Bücher in der Hand, Mörikes „Gesang zu Zweien in der Nacht" langsam, süß und innig in kleinem Kreise vor — ihr werdet von Herzen lachen und weinen machen; und das wird euch nun bei allen gelingen, was früher nur bei denen gelang, die naiv genug waren, zu glauben, was ihr auf der Bühne selbst nicht glaubtet. Ferdinand Gregori.

Konzertprogramme.*

Die Musik ist die moderne Kunst. Sie steht im Mittelpunkte des modernen Kulturlebens. Das zeigt sich nicht nur an der ungeheuren Anzahl stattfindender Konzerte und an der Ausbreitung des Musikdilettantismus, sondern auch darin, daß immer mehr Universitäten Lehrstühle für Musikwissenschaft einrichten, und daß die Musikkritik und Musikästhetik heute einen so wichtigen Platz in der Literatur einnimmt, daß jeder Literat eine genaue Bekanntschaft mit der Musikliteratur und mit der Art des musikalischen Schaffens und Nachschaffens haben muß. Ja, es ist nicht zu leugnen, daß die Musik heute alle schöngeistigen Gebiete beeinflußt. Wir haben auf der einen Seite eine tiefgehende wissenschaftliche Theoretisierung und auf der anderen Seite eine noch nicht dagewesene Volkstümlichkeit der Kunst-Musik. Schopenhauer hier und Wagner dort haben viel dazu beigetragen. Aber abgesehen davon ist die Natur des modernen Menschen als außerordentlich erregbaren Nervenwesens dem Musikkultus sehr günstig, und so erklärt sich leicht, daß die Musik einen großen Einfluß auf die Bildung, Entwicklung und Verfeinerung der Volksmassen und ihrer Instinkte und Triebe ausübt. Damit ist gesagt, daß es von der höchsten Bedeutung sein muß, was dem Volke in der Unzahl von Konzerten, zu denen es wallfahrtet, geboten wird. Mit anderen Worten: die Programm-Frage ist eine sehr wichtige geworden.

Welcher Grundsatz soll bei der Programmaufstellung maßgebend sein? Um diese Frage zu beantworten, muß man sich klar darüber sein, welchem Zweck die Konzerte dienen sollen. Wir können dabei absehen davon, daß der Eine ein Konzert gibt, um seinen Geldbeutel zu füllen, der Andere, um sich einen Namen zu machen oder seiner Eitelkeit zu schmeicheln. Vielmehr kommt es hier darauf an, ob das Publikum zerstreut und amüsiert oder aber ob sein Geschmack erzogen, gebildet oder verfeinert werden soll. Nehmen wir das Letztere an, so ergibt sich als der erste Grundsatz, daß der Konzertgeber streben muß, dem Publikum so gute Musik wie möglich zu bieten. Freilich hört man den Einwand so häufig: „Das Publikum versteht es nicht." Aber ebenso häufig liegt die Schuld an dem Künstler, der das betreffende

* Wir halten die Frage der Konzertprogramme, die zuerst Göhler in der Aufsatzfolge Kw. XIII, 1—8 erörtert hat, für so wichtig, daß wir sie gern mit allen Kräften vor dem „Einschlafen" behüten möchten. Deshalb bringen wir Pudors zusammenfassende Betrachtung gern auch noch an dieser Stelle.

Beste nicht verständlich genug, nicht eindringlich genug vorgetragen hat. Die Kritik müßte hier schärfer vorgehen und betonen, daß es leicht und billig ist, mit Unterhaltungsmusik einen Erfolg zu erringen. Und auf der anderen Seite müßten die Künstler weniger Eitelkeit und mehr Mut und vielleicht auch mehr Kunstbegeisterung haben. Wie selten hört man z. B. von einer Sängerin den Jensenschen „Dolorosa"=Zyklus, Wagners fünf Gedichte, Cornelius' Weihnachtslieder, Beethovensche, Chopinsche und Tschaikowskysche Lieder! Ja, man möchte weiter gehen: wie viele gute Musik kommt überhaupt nie zur Aufführung! Und doch, welch ungeheure Erfolge haben auf der anderen Seite Bülow und Rubinstein mit ihren Beethoven=Abenden erzielt! Die Schuld, fürchte ich, liegt also gewöhnlich nicht am Publikum, sondern am Künstler, der selbst nicht fest genug an die Kraft des wirklich Guten in der Musik glaubt. Wer zweifelnd an den „Dolorosa"=Zyklus geht, wird allerdings auch nur Zweifel ernten; aber wie zwingend künstlerischer Ernst, künstlerische Fertigkeit und künstlerische Begeisterung auf das Publikum wirken kann, das hat man an dem unvergeßlichen Hans von Bülow gesehen.

Vor allem muß bei dem Programm Stileinheit gewahrt werden. Adam nach Bach zu spielen, ist ein Vergehen gegen den guten Geschmack, gegen die Logik und gegen das Gesetz der historischen Entwickelung, ebenso Wagner auf Händel, Lißt auf Scarlatti, Massenet auf Rameau, Verdi auf Haydn oder Donizetti auf Beethoven, Sullivan auf Schumann, Mozart auf Rimsky=Korsakow folgen zu lassen oder gar in einem sogenannten populären Konzert einen Straußschen Walzer nach einer Wagnerschen Ouverture zu spielen. Drei Rücksichten müssen maßgebend sein: die Zeit, der Stil und die Nationalität, sie alle drei betreffen die Stileinheit.

Die geschichtliche Entwicklung und Aufeinanderfolge werde mit Sorgfalt gewahrt. Zwischen Bach und Wagner muß z. B. Beethoven vermitteln, zwischen Lully und Vincent d'Indy z. B. Saint=Saëns. Bis zu einem gewissen Grade sollte daher jedes Konzert ein historisches Konzert sein, und sein Programm sollte nach historischen Grundsätzen entworfen werden. Es darf zum mindesten nicht aller geschichtlichen Entwicklung ins Gesicht schlagen, wie es leider häufig genug geschieht. Auf der andern Seite verdient rühmend hervorgehoben zu werden, daß verschiedene Künstler in den letzten Jahren geradezu historische Konzerte gegeben haben, wie Bohn in Breslau, Amalie Joachim in Berlin, Buchmaier in Dresden.

Auch auf die Einheit der Nationalität sollte mehr Rücksicht genommen werden. In manchen Stilfragen berühren sich zwar die verschiedenen Nationalitäten; so haben z. B. Rimsky=Korsakow und Vincent d'Indy viel Verwandtes, Glazounow nähert sich in seinen Symphonien dem Stile der deutschen Klassiker, bis zu einem gewissen Grade auch Saint=Saëns, während Massenet ganz und gar nicht deutsch ist, ebensowenig wie der Italiener Puccini. Gade wiederum nähert sich dem deutschen Stile, während Grieg mehr norwegisch=national ist. Man kann also in einem Konzert ganz richtig nur Kompositionen einer und derselben Zeit aufführen und doch gegen die historische Entwicklung und Stileinheit sich versündigen, wenn man in nationaler Beziehung aus=

einandergehende Musik auf ein und dasselbe Programm setzt, also z. B. Verdi neben Brahms, oder Puccini neben Richard Strauß, oder Widor neben Svendsen, oder Massenet neben Bruckner stellt. Das Sicherste ist jedenfalls, das Programm nach der Nationalität zusammenzustellen, also z. B. einen nordischen Abend zu geben, oder ein Konzert „die französische Musik im 18. Jahrhundert," oder einen Abend „die moderne russische Musik," oder „die Entwickelung der Ouverture in Deutschland", „die Entwickelung der Suite in Frankreich," einen modernen italienischen Abend, und so fort.

Zu alledem kommt noch die Stilfrage im engeren Sinne. Das Ernste darf nicht unmittelbar auf das Heitere folgen, ebensowenig wie umgekehrt, und deshalb kann unter Umständen ein klassisches Konzertprogramm viel unkünstlerischer sein, als eines, das nur leichte Musik gibt: z. B. wenn es nach der „Eroica"-Symphonie die „Sommernachtstraum"-Musik bringt. Oder um die Sache noch schärfer zu zeigen: wenn man zum „Freischütz" die „Genovefa"-Ouverture, zum „Oberon" die „Fidelio"-Ouverture spielen wollte, so würde man nicht viel anders verfahren, als wenn man nach der Ouverture zu „Figaros Hochzeit" Beethovens 5. Symphonie spielen läßt. Ein derartiges Stil-Fricassé ist unkünstlerisch. Die Gegensätzlichkeit, mit deren Wirkung man vielleicht die Sache entschuldigen möchte, ist in jedem einzelnen Musikstück gegeben. Dagegen ist z. B. ein Programm, das die Entwickelung des Walzers zum Vorwurf hat, durchaus künstlerisch, weil die Stileinheit nicht verletzt wird. Die schlimmsten Verbrechen gegen den Geschmack werden nicht dadurch ausgeübt, daß man leichtere Musik spielt, sondern dadurch, daß man leichte und ernste Musik untereinandermengt. Es ist bekannt, daß auch Richard Wagner Stimmungen hatte, die es ihm wünschenswert erscheinen ließen, Straußsche Walzer zu spielen, und Hans von Bülow hat sich nicht gescheut, Straußsche Walzer zu dirigieren. Aber es ist eine Geschmacklosigkeit sondergleichen, wie es doch in deutschen Volks-Konzerten häufig genug vorkommt, nach einer Wagnerschen Ouverture einen Straußschen Walzer spielen zu lassen.

In Paris ist es jetzt üblich, den Konzerten eine „Causerie" voranzuschicken, in der sich sachkundige Leute über die historische und musikästhetische Stellung der aufzuführenden Werke verbreiten. Das ist ein umso besserer Brauch, da hiedurch System in die Konzertangelegenheit kommt. Namentlich für historische Konzerte dürfen solche „Causeries" zur Nachahmung empfohlen werden.

Noch nicht erwähnt wurde, daß das Konzertprogramm bis zu einem gewissen Grade auch eine Steigerung aufweisen muß. Paderewski, der, was künstlerische Programme anbetrifft, nicht hervorgehoben zu werden verdiente, hat hier, wie mancher andere Virtuose, einen feinen Instinkt: Er beginnt gewöhnlich mit Bach und schließt mit Chopin oder Liszt, d. h. er geht von der Erwägung aus, daß die Blutwärme des Publikums, wenn es in den Konzertsaal kommt, niedrig und der Pulsschlag träge ist: hier setzt er korrespondierend, nicht dissonierend, ein und erhöht nun Stück für Stück die Temperatur des Blutes seiner Zuhörer, bis er sie ganz in seinem Banne hat. Und so müssen die Empfindungen, welche die Musik ausdrückt, bei jedem Konzertprogramm in aufsteigender Linie verlaufen, sie müssen Schritt für Schritt wärmer, lebhafter und

in gewissem Sinne sogar veräußerlichter werden: es ist das Gesetz der dramatischen Steigerung, mit dem wir es hier zu thun haben.

Schließlich möchte ich noch auf Eines aufmerksam machen: in unsern Symphonie-Konzerten wird häufig, ja eigentlich immer, zu viel dargeboten. Das ist ebenso unnütz und unnötig, wie gefährlich und schädlich, weil das Publikum geradezu veranlaßt wird, nur mit halbem Ohre und nur hin und wieder auf die Musik zu hören, im Uebrigen aber seinen Gedanken nachzugehen oder sich im Saale umzusehen. Denn zwei und eine halbe Stunden ernste Symphoniemusik wirklich in sich aufzunehmen und zu verstehen und zu durchleben versuchen, ist mehr, als man von dem allergrößten Teil des Publikums verlangen kann, zumal nach einer angestrengten Tagesarbeit. Eine Ouverture, eine Suite und eine Symphonie ist vollkommen genug und in der That schon soviel, daß es sich sogar empfiehlt, eine längere Pause einzuschieben. Hier kommt es ja nicht auf die Menge der zugeführten Nahrung an, sondern darauf, wie man das Dargebotene aufnehmen und verarbeiten kann. Ein überladener Magen kann nicht mehr arbeiten. Und übermüdete Nerven können der Musik nicht mehr folgen. Ich wiederhole: durch diese langen Programme verdirbt man das Publikum, anstatt es zu bilden, insofern es desto weniger aufmerksam auf die Musik hinhört, je mehr ihm vorgesetzt wird. Statt dessen sollte man suchen, dem Verständnisse des Publikums entgegenzukommen und in die Hände zu arbeiten, und dies ließe sich nicht blos durch die erwähnten „Causeries“, sondern auch durch leihweises Abgeben von Miniatur-Partituren der betreffenden Werke für die Zeit des Konzertes erreichen. Namentlich Kammermusik-Konzerte sollten ohne Ausgabe Paynescher Partituren gar nicht mehr gegeben werden. Damit würde vielleicht zugleich manche unsachliche Modenarrheit und Koketterie aus unserem Konzertsaal verschwinden.

Heinrich Pudor.

Theaterbau.

Wenn wir dem Anblick unserer neuen Bühnenhäuser glauben dürfen, so muß in den letzten Jahren eine Wendung zum Bessern in der Stellung des Publikums zum Theater eingetreten sein. Es gab eine Zeit, die nur eine Form des Theaterbaus kannte: den hohen Halbzylinder mit fast flachem Boden, dessen Innenseite mit zimmerartig getrennten Logen wie mit Schwalbennestern beklebt war, und der nur oben unmittelbar unter der Decke noch einmal einen größeren zusammenhängenden Raum hatte. Die Anlage war darauf berechnet, dem Parterre einen freien Ueberblick über sämtliche Logen zu gewähren und in den Logen kleine Räume zu schaffen, in denen man gesehen werden und Besuch empfangen konnte; das „Volk“, das kam, um das Stück zu sehen und zu hören, hatte auf der Galerie den dafür denkbar ungeeignetsten Platz und war von dem übrigen Theater, das ja eigentlich ein Gesellschaftsraum war, so sorgfältig abgesperrt, daß nicht einmal Eingang und Foyerräume gemeinsam waren. Diese Form, deren säuberliche „Rangabteilung“ der Rangabteilung einer Gesellschaft entspricht, die nicht mehr besteht, trifft man in Reinkultur noch in Italien und Frankreich. Bei uns fängt sie

an zu verschwinden. Zuerst fielen die Zwischenwände der Logen, dann wurden die Ränge nach hinten vertieft, dafür ihre Zahl vermindert, und schließlich ward das Parterre nach hinten so stark ansteigend gebaut, daß man von jedem Platz aus die Bühne ganz übersehen konnte. Lange aber ehe diese Entwicklung sich vollzogen hatte, hatte schon Wagners Machtgebot ihr vorgegriffen und in dem einfachen, großen Amphitheater den Raum geschaffen, der allein für sein „Festspiel" taugen konnte.

Diese Form scheint sich jetzt endlich für das große Festspieltheater eine allgemeinere Gültigkeit zu erobern. Daneben aber sehen wir, als Endpunkt der langsamen Veränderung des alten Theaters, eine andere Form, die man als ein doppeltes, d. h. in zwei Reihen übereinander geordnetes Amphitheater beschreiben könnte, ein amphitheatralisches Parterre mit einem einzigen Rang, der sich weit über das Parterre vorschiebt und ebenfalls amphitheatralisch ansteigt. Es geht dabei zwar die monumentale Einheit der Wagnerschen Form verloren, es wird aber Raum gespart, und dadurch werden jene feiner zugespitzten Bühnenwirkungen ermöglicht, die wir im Besondern für das moderne Schauspiel brauchen.

In beiden Formen wird das Publikum zu einer großen Masse zusammengeworfen, in der es keine Trennungen und Unterschiede gibt. Von jedem Platz übersieht man die Bühne gleich vollständig, von keinem aus aber übersieht man vom übrigen Publikum mehr als das Profil seiner beiden Nachbarn. Wo sich also das Prinzip dieser Anlage durchsetzt, muß man wohl annehmen, daß das Publikum ins Theater kommt, um Kunst zu sehen und nicht sich selber. In Wagner und dem modernen Literaturkampf hat man die Kräfte zu erkennen, die diese Aenderung hervorgebracht haben.

München hat im vorigen Jahr zwei neue Theater bekommen. Das eine, das Prinzregententheater, ist die erste Wiederholung der Bayreuther Theaterform, die wir in Deutschland haben. Welche bühnenpolitischen Absichten seiner Entstehung zu Grunde lagen, kann ich nicht beurteilen, erfreulich ist die Aufnahme, die die Bauform beim Publikum gefunden hat. Es will etwas heißen, daß endlich allgemein die Würde und Schönheit einer solchen Anlage anerkannt wird. Vor zehn Jahren wäre das schwerlich der Fall gewesen. Das andere, das Schauspielhaus, verkörpert, seiner Bestimmung gemäß, die doppeltamphitheatralische Form — mit einer Konsequenz bis in alle Einzelheiten, die ebenfalls, meines Wissens, neu ist. Gemeinsam ist beiden die Zweckmäßigkeit der praktischen Anlage: die Bequemlichkeit der Garderoben, Zugänge, Sitze, die Vortrefflichkeit der Ventilation, Heizung, Beleuchtung. Alles erscheint so einfach und selbstverständlich, daß man sich wundert, wie man so lange, um kleinlicher Raumsparerei willen, das verwickelte System von Treppen, Gängen, Winkeln u. s. w. der alten Theater hat ertragen können.

In der künstlerischen Ausgestaltung der Räume dagegen sind die beiden Theater vollkommene Antipoden. Sie vertreten die beiden Prinzipien, die im wesentlichen unsere Zeit beherrschen. Das Prinzregententheater von Heilmann und Littmann arbeitet mit dem ganzen Apparat historischer Formen aller Zeiten und Völker. Sie sind im ganzen mit leidlichem Geschmack, an einzelnen Orten aber so sinnlos verwendet, daß die Wirkung des an sich schönen Raumes gestört wird.

• ZU BARTNINGS
AUFSATZ UEBER
THEATERBAU • •



AUS DEM VORRAUM DES MÜNCHNER SCHAUSPIELHAUSES

KW



KW

MÜNCHNER SCHAUSPIELHAUS: SEITENGANG IM ERSTEN STOCK



MÜNCHNER SCHAUSPIELHAUS: FOYER

KW

* ZU BARTNINGS AUFSATZ UEBER THEATERBAU * *



MÜNCHNER SCHAUSPIELHAUS: BÜHNENRAHMEN MIT VORHANG

KW

Riemerschmid dagegen, im Schauspielhaus*, verzichtet auf jede Form, sei sie historisch oder nicht, die sich nicht aus der Konstruktion oder aus der persönlichen Empfindung des Schaffenden mit Notwendigkeit ergibt. Insbesondere sucht er für alles, was neu ist an der architektonischen Anlage oder dem verwendeten Stoffe, den bezeichnenden neuen Ausdruck. Wo dieser sich nicht von selber einstellt, verzichtet er auf jede eigentlich „architektonische" Formgebung. Zweifellos ist das ein Versuch, der gemacht werden mußte in einer Zeit, die eine natürlich entwickelte Arbeitsüberlieferung nicht besitzt, sondern den Anschluß an eine solche erst wieder suchen muß. Wohin geringere künstlerische Persönlichkeiten ohne diese geraten, sehen wir täglich an traurigen Beispielen. Riemerschmids starke, ernste und ehrliche Natur aber hat das Ganze zu einem Werk zusammengezwungen, dessen Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit auch die Dinge rechtfertigt, die noch Versuch geblieben sind. In der Lauterkeit der Empfindung, aus der seine Arbeit hervorgegangen ist, ruht die Bürgschaft einer sichern und klaren Weiterentwicklung des hier Begonnenen.

Ludwig Bartning.

Lose Blätter.

Aus Josef Ruederers „Fahnenweihe."

Vorbemerkung. Es regt sich neuerdings ganz unverkennbar ein starkes Bedürfnis nach Satiren, die nicht nur Lächerlichkeiten des politischen Treibens, sondern Gebrechen der Gegenwart überhaupt mit geistvoll-boshaftem Spotte anfassen. Die große Volkstümlichkeit des „Simplizissimus" allein schon weist deutlich darauf hin. Schade nur, daß sehr oft die ästhetisch trefflich geführten Geißelhiebe keinem ernsteren ethischen Motiv dienen als einer Spottlust, die weder Einfalt von Blödheit, noch echtes Volksgefühl von nationalthuender Poserei, noch Pflichtgefühl von Philistrosität unterscheidet: in sittlicher Beziehung geht eben doch bei allen künstlerischen Vorzügen sehr oft ein Hautgoût der Zersetzung von dem Schaffen unsrer Spötter aus. Noch mehr aber als ein satirisches Blatt von ernster Weltanschauung, das mit scharfem Lachen hinter unsrer Zeit herwiese, vermissen wir geschlossene Kunstwerke solcher Art. Auch die Satire kann ja zum großen Kunstwerk, kann zur Dichtung werden, sobald sie das Innenleben ihres Schöpfers in Darstellung umsetzt. Freilich wird dieses Innenleben beim Satiriker immer zu einer ziemlich leicht erkennbaren Einseitigkeit neigen müssen, da er ja Menschen und Zustände nicht aus ihnen selber heraus zu verstehen bemüht ist, sondern alle und alles im Gegenteil auf einen bestimmten äußeren Wertmesser, d. h. auf seine eigenen ethischen Forderungen hin untersucht — aber diese Einseitigkeit kann in ihrer Mischung von tiefem sittlichem Ernst und rücksichtslos ätzendem Hohn, von äußerer Frechheit und innerlicher Bitterkeit Kontrastwirkungen von solcher Kraft und solchem Reize hervorbringen, daß wir mit Bedauern unter der zeitgenössischen Produktion nur verschwindend wenige hervorragende Werke dieser Gattung finden.

---

* Erbaut worden ist auch das Schauspielhaus von Heilmann und Littmann, doch wurde hier die gesamte Ausgestaltung des Baues Riemerschmid übertragen, wobei natürlich sein Einfluß auch für die Raumgestaltung vielfach maßgebend wurde. Kw.-L.

Vielleicht das allerbedeutendste unter ihnen ist die „Fahnenweihe“ von Josef Ruederer. Freilich, sie ist schon ein „Grenzwerk“; denn des öfteren verwandelt sich dort die derbe Spottlust des Autors in eine solche reine Darstellungsfreude an seiner Lumpengesellschaft, daß sich der Hohn zum Humor, die Satire zum Lustspiel hinaufentwickelt. „Die Fahnenweihe“ schildert, wie ein sittlich ganz verkommenes Wirtsehepaar, das aus der Stadt in ein oberbayerisches Gebirgsdorf gezogen ist, ein Stück Gemeindeland für einen Hôtelbau durch allerhand Machinationen sich errafft, wobei sich auch die „biedern“ Gebirgler ganz anders ausnehmen, als wenn man sie durch die beliebten Schönheitsbrillen von Phrasenfärbung betrachtet. Die „Gregoriwiesen“ soll dem Wirt und Posthalter Schlegel um ein Spottgeld von den Magistratsräten, die er durch Versprechungen bestochen hat, zugeschlagen werden; damit aber die hohe geistliche und weltliche Obrigkeit bei dem Schwindel schweigend mithilft, will der Posthalter, bevor er an seinen eigentlichen geheimen Zweck, ans Bauen des Riesenhôtels geht, der Gemeinde ein Findelhaus als „wohlthätiges“ Werk darauf hinbauen. Das Geld zu diesen Manipulationen gibt ein Millionärssproß, der „Großhändler“ Rettinger, her, der dafür als Hausfreund der Frau Posthalter Förderung genießt, während die sich ihrerseits für diese „Geschäftspflichten“ an dem Bauernburschen Lorenz schadlos hält. Trotz dieses sauberen Treibens, das sich als öffentliches Geheimnis nur aufs notdürftigste maskiert gibt, wird denn auch der Posthalter von allen „besseren“ Leuten aufs nachdrücklichste gestützt und karessiert, bis eines Tages ein heruntergekommener Bauer, der Seehansele, betrunken gemacht, mitten in der feinsten Gesellschaft laut ausspricht — was alle wissen, während zugleich dem Posthalter und „seinen edeln und getreuen Freunden“ ein Haberfeldtreiben angekündigt wird. Da wird auf einmal die ganze Bagage sehr hellsichtig, aus „empörtem Anstandsgefühl,“ wie sie bekennt, aus Furcht vor den Haberern, wie sie verschweigt. Und der Posthalter wäre durch die Geschichte im Ort richtig unmöglich gemacht, trotzdem er sich die Wiese durch Bestechungen und unsinnige Geldangebote auf Rettingers Rechnung hin neuerlich sichert — wenn nicht die Haberer ihr Vorhaben wirklich rücksichtslos ausführten: der „Umfall“ im letzten Moment nützt nämlich weder dem Amtsrichter noch dem Pfarrer noch den übrigen „getreuen Freunden,“ es wird ihnen allen getrieben, und nun übt das so gewaltsam wiedererweckte Solidaritätsgefühl der Kumpanei eine rückwirkende, reinigende Kraft auch auf die Verhältnisse des Posthalters aus: alle finden sich von neuem zu ihm, dem schmählich „verleumdeten“ „Wohlthäter“ des Ortes, er erhält die Wiese, und unter dem Palmenschwingen der aus München herbestellten Choristinnen-Engel geht die „Fahnenweihe“ des Findelhausvereines mit der wackern Frau Posthalter als Taufpatin glorios vor sich.

Wir bringen von Ruederers Stück den ersten Akt, weil er nicht nur als Exposition am verständlichsten ist, sondern auch als Schilderung für sich beinahe abgerundet wirkt. Der einzige anständige Mann des Stücks ist der Rederbauer, der gerade und stolz die Interessen der Gemeinde mit denen seines trottelhaften Bruders, des Mutzenbauern, vertritt. Die Personen kennen unsre Leser aus der eben gebotenen kleinen Inhaltsangabe: den braven Posthalter mit seiner Gattin und ihren beiden geheimen Schätzen, dem Millionärssohn Rettinger aus der Stadt und dem Bauern-Strizzi Lorenz, der sich zum Bauern schon für zu gut hält. Aus der Gesellschaft, die gegen den Schluß mit Rettinger kommt, wären noch zu erwähnen: seine Freunde, der „tadellose“ Herr von Beck und der Aktuar Götzensberger, Wadelstrumpfdichter, Festspielarrangeur und als solcher

Protektor der drei Choristinnen aus München, welche die „Engel" spielen sollen, sowie die Sommergäste: die Frau Spezialkassier Specht in galliger Dürre und in behäbiger Rundung, die Frau Rentbeamte Wanninger, die später ihr Gänschen Wally gern bei dem reichen Rettinger unterbringen möchte. Unsre Leser werden sich bei dem sprühenden Leben dieser Schilderung fragen, wie es möglich sei, daß unsre Bühnen sich dergleichen entgehen lassen. Ja, wir wissen's auch nicht. Die „Fahnenweihe" ist nach wenigen Aufführungen thatsächlich von den Brettern verschwunden. Aber wir glauben zu wissen, daß sie dort wieder erscheinen sollte als ein zwar bitterböses aber durch und durch wahrhaftiges, sittlich kerngesundes und künstlerisch ganz ungewöhnlich starkes Stück.

Die Buchausgabe von Ruederers „Fahnenweihe" ist aus dem Verlage von Georg Bondi in Berlin zu beziehen. L. W.

*

Festsaal des Gasthofs zur Post.

Großer, sehr tiefer Raum, der vorne an jeder Seitenwand ein breites Fenster hat. In ziemlicher Entfernung von den Fenstern nach rückwärts befindet sich je eine große Flügelthüre mit Milchglas, von denen die rechte auf eine Veranda, die linke durch einen Hausgang in das Innere des Gasthofs führt. Je zwei bronzene, leere Lampenträger sind an den hellgrün gestrichenen Wandflächen zwischen Thüre und Fenster befestigt. Runde Tische und Rohrstühle stehen an den Seitenwänden ungeordnet durcheinander, doch lassen sie den Mittelraum völlig frei.

Im Hintergrund des Saales ist ein Podium errichtet. Darauf befindet sich eine kleine Bühne. Ihr hochgezogener Vorhang öffnet den Blick auf rohgemalte Kulissen und Versatzstücke, die eine Gebirgslandschaft darstellen. Auf das Podium führt eine kleine, verschiebbare Holztreppe. Die Bühnenumrahmung besteht aus Leinwand, die mit barocker Architektur weißgrau bemalt ist. Auf der linken Seite hat sie ein Tapetenthürchen als Zugang zu den Ankleideräumen. Ueber der Bühne selbst sind zwei gleichmäßig verteilte, weiß bestrichene, längliche Ornamente angebracht, die in weithin leserlichen, schwarzen Buchstaben folgende Inschrift tragen:

Nicht viele Worte machen wir,
Wir heißen euch willkommen hier,
Und geben schlicht, ohn' Falsch und Spott,
Nur unser biederes: Grüß Gott!

Es geht gegen Abend. Sattes, goldenes Licht flutet von der rechten Seite durch Fenster und Verandathüre in den Saal, wo Seppl und Lorenz eben eine Leiter vor dem Podium aufrichten. Burgl trägt einen Korb mit Tannenguirlanden herein. Ihr Kind läuft bald auf der Bühne, bald hinter den Kulissen herum, ohne daß jemand sich darum kümmert. Vorn, am Tisch links, auf dem ein offener Maßkrug steht, sitzt der Seehansele und stiert, die Hände in der Tasche, gedankenlos vor sich hin. Er ist etwas angetrunken. Auf der rechten Seite, am vordersten Tische, stehen Pfarrer und Posthalter. Beide betrachten beim Aufgehen des Vorhangs sehr aufmerksam eine auf der Tischplatte ausgebreitete Fahne, deren schwarzlackierte Stange auf die Lehnen von zwei Stühlen gelegt ist. Die Spitze der Fahne krönt ein goldbronzener Engel. Posthalter hat das blauweiße Tuch in die Höhe gehoben, damit es der Pfarrer um so besser betrachten kann.

*

Pfarrer (nach einer Pause). Schön .... sehr schön, wirklich sehr schön, Herr Posthalter!

Posthalter. Also g'fallt's 'm Herrn Pfarrer?

Pfarrer. Alle Hochachtung! Der Findelhausverein, der kann lachen.

Posthalter. Die Hauptsache is, daß die Fahne zu Ihrer Zufriedenheit ausg'fallen is, Hochwürden.

Pfarrer. Da dürfen Sie ganz beruhigt sein, ich habe selten so was Schönes gesehen, die prachtvollen Goldfransen, der schwere Atlas — einfach wunderbar.

Posthalter. Das is mir aber sehr lieb, daß wir so Glück haben damit. Es freut ein' halt doch, wenn man eine Anerkennung kriegt ...

Pfarrer. Natürlich!

Posthalter (lachend). Denn .... am End, man hat sich ja die Sach' doch auch was kosten lassen.

Pfarrer (nickend). Arbeit und Geld.

Posthalter (selbstgefällig). Nun, vom Geld, da wär' ja weiter kei' Red, aber zu der Stickerei hat mei Frau doch mehrere Wochen braucht.

Pfarrer. Um so schöner der Lohn für die gütige Spenderin! Sie hat für einen guten Zweck gearbeitet, und der Findelhausverein wird's ihr danken, ihr und Ihnen, Herr Posthalter.

Posthalter (verneigt sich lächelnd). O, kei Red davon.

Pfarrer. Nein, nein, in allem Ernst! Das ganze Dorf kann Ihnen dankbar sein. Sie sind kaum ein paar Jahr hier in unserm Nest und stiften da die kostbare Fahne, bauen in die Gregoriwiese ganz auf Ihre Kosten ein Findelhaus hinein — so eine Opferfreudigkeit verdient schon Anerkennung.

Posthalter (lächelnd abwehrend). O .... Hochwürden!

Pfarrer. Nun, die muß Ihnen auch bei der Einweihung zuteil werden. Da wird's zugehen!

Posthalter. Ja, es kann 'n g'hörigen Sturm geben, die nächsten zwei Tag.

Pfarrer. Ich glaub's! Morgen abend die Fahnenweihe —

Posthalter. Mit Prolog, Theater und Tanz.

Pfarrer. Und übermorgen die Grundsteinlegung vom Findelhaus —

Posthalter. Auch sonst bringen wir noch allen möglichen Knalleffekt!

Pfarrer. Vielleicht ein Feuerwerk?

Posthalter. Nein, aber nur im Vertrauen g'sagt, Hochwürden: fünf Hektoliter Hofbräuhausbier.

Pfarrer. Was?

Posthalter. Das hat mein Freund, der Rettinger, eigens aus München g'schickt, weil er weiß, daß 's Hochwürden so gern trinken.

Pfarrer. Zu aufmerksam vom Herrn Rettinger! Er kommt doch hoffentlich selber zu unserem Fest?

Posthalter. Freilich, heut' abend schon, zu der Theaterprob' mit 'm Götzensperger.

Pfarrer. Mit dem Herrn Aktuar?

Posthalter. Der hat uns ja eigens das Festspiel zu der Fahnenweih' geschrieben.

Pfarrer. Ja der Herr Götzensperger ist ein famoser Dichter! Und der kommt also mit? Das ist fein. Vielleicht schau ich da doch noch auf einen Sprung zu der Prob' her, wenn's mir meine Zeit erlaubt.

Posthalter. O, das wär schön.

Pfarrer. Aber jetzt muß ich fort. Empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin und leben Sie wohl, Herr Posthalter! (Er gibt ihm die Hand, die der Posthalter, nachdem er sie geschüttelt hat, noch einen Augenblick festhält.)

Posthalter (sieht sich um und spricht leiser). Ich ... ich hätt' zwar gern noch ein Wort mit 'm Herrn Pfarrer gesprochen.

Pfarrer. Was gibt's denn?

Posthalter. Es is' eigentlich hier net der Ort ... (laut und scharf) Du, geh a hinter zu de' andern, Seehansele, und arbeit' was!

Seehansele (schaut ihn verbissen an und schleicht zu den Burschen).

Posthalter. Es betrifft nämlich 's Findelhaus, Hochwürden.

Pfarrer. Das Findelhaus?

Posthalter. Oder vielmehr die Gregoriwiesen, auf die das Findelhaus baut wird.

Pfarrer. So? was is denn damit?

Posthalter. Der ganze Platz soll mir ja doch von der Gemeinde verkauft werden, net?

Pfarrer. Versteht sich von selber. Wie können Sie denn sonst das Findelhaus hinbauen?

Posthalter. Ganz schön. Mich macht blos das eine stutzig, daß ich von der Gemeinde noch keinen offiziellen Bescheid hab'.

Pfarrer (lachend). Das ist es? O, darüber machen Sie sich keine Sorgen!

Posthalter. Meinen Hochwürden net, daß vielleicht so a Neidhammel kommen könnt und ......

Pfarrer: Wär' nicht übel! Wenn Sie da nunter eigens so ein teures Findelhaus stiften, nachher wird man wohl auch ein Entgegenkommen zeigen und Ihnen den Platz um entsprechendes Geld überlassen.

Posthalter. Ja, wenn das Hochwürden selber sagen!

Pfarrer. Versteht sich! Ich hab das alles dem Gemeindekollegium schon entsprechend vorgestellt, Sie kriegen den ganzen Komplex.

Posthalter. Ja, nacher!

Pfarrer. Sie und kein Anderer! Meinen Sie vielleicht gar, ich möcht' einen Menschen, wie den Mohrenwirt, auf dem Grundstück?

Posthalter. G'rad den hab ich eben im Verdacht, daß er auf die Wiesen spekuliert hätt'.

Pfarrer. Kann schon sein, aber da giebt's nichts, ich und der Bürgermeister sind ganz einig, die Gregoriwiesen bekommen Sie.

Posthalter (schnell). Also is' schon fest beschlossen?

Pfarrer (im Gehen). Ich plaudere da zwar a bissel aus der Schul und (lächelnd) mindere eine Ueberraschung —

Posthalter (ebenfalls lächelnd). O! o!

Pfarrer. Aber weil Sie mich gefragt haben, sollen Sie 's wenigstens andeutungsweise erfahren.

Posthalter. Ich weiß wirklich gar net, wie ich 'm Herrn Pfarrer für die vielen Bemühungen danken soll.

Pfarrer. Keine Ursach! Wer so viel thut, der soll auch den Lohn haben, (unter der rechten Thüre) die Bauern können nur froh sein, wenn ein Mann, wie der Herr Posthalter, sich für immer hier festsetzt. Das ist ja klar, da . . . (die letzten Worte spricht er bereits im Verschwinden zu dem ihn

begleitenden Posthalter. Größere Pause. Seppl steht auf der Leiter und legt, nachdem er das linke Ornament während der vorigen Szene geschmückt hat, auf der inzwischen nach rechts verschobenen Leiter eine Guirlande um den anderen Spruch.

Seehansele (der hin und her getorkelt, kommt nun nach vorne und betrachtet neugierig die Fahne). Hi hi . . . glaub's, glaub's, daß der Fahna 'm Pfarrer g'fallt, hi hi . . . er is scho schön.

Burgl (wirft die Guirlanden in den Korb). Wie, Vater? Laß mi a sehen . . . Ah, der is schön, der muß viel Geld kost't haben.

Lorenz (der Seppl die Leiter hält). Mehr schon, als ihr euch denken könnt's.

Seehansele (höhnisch). Der Herr Posthalter hat's halt.

Seppl. Und wenn 's der net hat, nacher hat's der Herr Rettinger.

Lorenz (ärgerlich). Schlag deine Nägel ein, daß der Spruch net 'runterfallt.

Seehansele (wieder am Tische links vor dem leeren Maßkrug). Vom Herrn Rettinger mag der Lorenz halt nix wissen.

Seppl (lachend). Scheint net.

Lorenz. Lach net so dumm, schau g'scheiter nach, ob 's fest halt da droben.

Seppl. Es werd scho halten, mein i.

Seehansele. Wenn 's net halt, fallt 's eh wieder runter!

Lorenz. Ja, wär mir scho recht!

Seehansele. Liegt was d'ran, wenn 's 'm Stadtfrack auf 'n Kopf haut?

Lorenz. Geh, damischer . . . Seppl, mach, daß d' runterkummst, i mag nimmer länger dastehen.

Burgl. Na, is der Fahnen schön!

Lorenz (zu Seppl, der herabgestiegen ist). So, und jetzt trink a Bier. (Er hält ihm den Krug hin.)

Seehansele. Ja, bal ans da war!

Lorenz. Habt's keins mehr? No, nacher b'stelln wir halt a neu's, beim Posthalter kommt 's auf a Maß mehr oder weniger net an.

Seppl. Du mußt 's ja wissen, bist ja fast selber der Herr im Haus.

Lorenz (geschmeichelt). No, des bin i grad net.

Seehansele. Wir glauben dir 's scho'!

Lorenz. Aber a Maß derf i scho no b'stelln . . .

Seehansele. O mei, 'n Banzen, du derfst ja all's.

Lorenz (lacht). Geh' nein, Burgl, bring eine her, oder na, bring glei zwei, bring glei drei Maß, brauchst bloß z' sagen der Lorenz hat 's b'stellt.

Seehansele. Der Frau Posthalterin ihr Allerliabster.

Lorenz (lachend die Hand erhebend). A, halt dei . . . .! (Burgl rechts ab. Größere Pause.)

Seehansele. Ja, ja, die Frau Posthalterin —

Seppl. Und der Herr Posthalter —

Seehansele. Dös san Herrschaften.

Lorenz. Sell braucht's aber gar net so höhnisch z' sagen, was haben s' Enk denn than?

Seehansele. Nix haben s' mir than.

Lorenz. No ja, nacher seid's a net so griesgrami, jetzt kommen lustige Tag.

Seppl. Ich mach 'n Schädel, wie i mag.

Lorenz. Aber spötteln sollst net alleweil über die Leut, die uns was z' verdienen geben.

Seppl. A schöner Verdienst, des Theaterspielen! I pfeif dir drauf, auf di ganz Komödi pfeif i.

Lorenz. Brauchst ja net mitspieln, zwingt di ja kei Mensch.

Seppl. Bal i a rechtschaffene Arbeit hätt', kriaget mi a keiner da nauf auf den Pamperlkasten.

Seehansele. Mi a net.

Lorenz Aber tragen thut die G'schicht halt do was, ha?

Seppl. Der Mensch muaß leben, des is der Fluch.

Seehansele (gewichtig). Ja, ja.

Lorenz. A, was! Leben und leben lassen, sagt der Posthalter.

Seehansele. Ha, der Posthalter, der sagt gar viel, der thuat si' leicht, der hat jetz' 's Komödispieln eing'führt im Dorf und stellt uns als ang'malte Tropfen da 'nauf, und er selber, er sauft Schampanija mit seine Stadtfreundeln.

Lorenz. Und du ärgerst di, weil er di net eing'laden hat dazu!

Seehansele. Mei Liaba, i hab selber Schampanija trunken un hab'n a selber zahlt. I war der größte Bauer weit und breit, i bin sogar scho amal vierspänni g'fahrn auf München eini.

Lorenz. Aber verkracht bist a dabei, samt die vier Roß und samt 'n Schampanija.

Seehansele. Weil mi die Menschheit, die miserablige, elend hat sitzen lassen.

Lorenz. So, deswegen?

Seehansele. Ja, deswegen! Zu mir is kei Herr Rettinger kommen der mir meine Schulden zahlt hätt, wie zum Posthalter.

Lorenz (schnell). Stad bist d'!

Seehansele. So ein', wenn i g'habt hätt', nacher hätt mei Burgl no' woaß Gott wen heiraten können, und brauchet jetz net mit m' Seppl 'rumzieh'n.

Seppl. I bin Enk wohl net guat g'nug, ha?

Seehansele. A was, i hab nix g'sagt, aber, wenn i dran denk an die Zeit, wie s' mir mitg'spielt hab'n, alle die schuftigen Kerl, nacher könnt i, nacher wollt i . . . . (Er ist zusammengefahren, weil er Kederbauer, Mutzenbauer und den Mohrenwirt unter der Verandathür gewahrt) . . . nacher . . . .

Lorenz. No, nacher?

Seehansele (hat sich erhoben, immer den wütenden Blick auf Kederbauer geheftet, der mit seinem Bruder nach vorn kommt). Z'sammhaun könnt i an jeden, der beitragen hat zu mei'm Unglück.

Kederbauer (sehr ruhig zu den Anderen). Ist der Posthalter net da?

Lorenz. Na, aber er werd bald wieder kommen.

Mohrenwirt (setzt sich an den Tisch rechts, auf dem die Fahne ausgebreitet liegt). Also warten wir. (Kederbauer und Mutzenbauer setzen sich zu ihm.)

Seehansele (immer mehr erregt, kommt zwei Schritte Kederbauer näher). Was i g'sagt hab, z'sammhaun könnt i so an, da sollt 's mir auf a paar Jahr Zuchthaus net ankommen.

Mohrenwirt. Was hat denn der Kerl?

Mutzenbauer. Hi, hi, hi, der Seehansele!

Lorenz. Was willst denn? Es thuat dir ja Neamd was an!

Seehansele. Hab a gar koa Angst, aber andre müssen Angst habn vor mir, andre, die kei so guats Gewissen habn.

Mohrenwirt. Jetz, der is gut troffen.

Seppl. Geh, Vater, ös habt's ja an Rausch!

Seehansele. Von dene paar Maß? I kann no guat gehn und kann dem da fest in d' Augen glotzen.

Kederbauer (barsch und ohne sich zu rühren. Was willst du?

Seehansele. Anschaug'n möcht i di amal beim Tag, denn damals in der Nacht, woaßt scho, wann i moan, da hab i di net recht g'sehn, weilst a Larven ang'habt hast und n' falschen, langen Bart.

Kederbauer. Wann?

Seehansele. In dera Nacht, wo du mir (laut schreiend) 's Haberfeld trieben hast!

Kederbauer (fest). Wer sagt des?

Seehansele. I sag dös, du bist der Habermeister von der ganzen Gegend.

Kederbauer. Des muaßt d' mir beweisen.

Seehansele. O, bal i 's nur könnt, bal i 's nur könnt!

Kederbauer. Ja, des is 's eben.

Seehansele. Aber du bist 's .... Du bist 's do g'wesen, und seit dera Zeit verfolgt mich 's Unglück.

Kederbauer. Hab i dei Geld verputzt?

Seehansele. Haberfeld hast mir trieben!

Kederbauer. Des hat a jeder und koaner than.

Seehansele. Aber du warst der Anführer, und i möcht di zum Dank ins Zuchthaus bringen, i möcht di .... (Burgls Kind ist von der Bühne herabgefallen und schreit mörderlich, alle blicken zurück.)

Seehansele (wütend zu Seppl). Geh, hau dem Malefizbankert a paar runter!

Seppl (zerrt das weinende Kind nach vorne). Bist net stad, meinst net — daß d' stad bist, wart i komm dir!

Burgl (erscheint hastig an der rechten Thür mit drei Krügen). No, was gibt 's denn scho wieder?

Seehansele. Paß auf dein Pamsen auf und laß 'n net so rumschiabn! (Er setzt sich auf seinen alten Platz und blickt unausgesetzt zum anderen Tische hinüber. Dabei trinkt er viel und hastig.)

Burgl. Bal i a Bier hol, des machst scho guat, Vater.

Seppl. Hättst 'n halt mitg'nommen! Des verfluchte Geschrei! 'n ganzen Tag muß ma' 's hören, von in der Fruah bis auf d' Nacht, bal ma drei so Pamsen hat und bal der ein' mehr schreit, wie der ander!

Lorenz (spöttisch). Ja, Seppl, warum hast aber a so viel g'arbeit im Weinberg des Herrn!

Seppl. A was, laß mir mei Ruh, der verdammte Spektakel!

Burgl (führt das Kind weg und schiebt es zur Bühnenthür hinein, dann kehrt sie zum Tische links zurück).

Mohrenwirt (bissig). No, des wird jetzt alles anders und besser, wenn erst einmal das schöne Findelhaus vom Herrn Posthalter auf der Gregoriwiesen steht.

Lorenz (lachend). Natürli, da kann er alle seine drei Sprößling unterbringen, nacher hört und sicht er nix mehr davon.

Mutzenbauer (lacht stumpfsinnig). Hi, hi, hi, hi. Da .... da werd's Kinder geben im Dorf.

Mohrenwirt. Die Buabn und Madeln waren ja dumm, wenn's net alle Jahr Zwilling' b'stellen that'n.

Seppl. A, hörts auf, i will nix mehr wissen.

Lorenz. Recht hast, Seppl, der Mohrenwirt muaß a net gar so anzüglich auf des Findelhaus werden, er hat kei Geld dafür hergeben, der Posthalter is so splendid g'wesen.

Kederbauer. Oder noch a anderer.

Mohrenwirt (höhnisch). Aus München.

Mutzenbauer (lacht wieder stumpfsinnig).

Mohrenwirt. Des müaßt ma net spannen!

Lorenz. Der Posthalter thuat's amal stiften, und damit is ferti.

Kederbauer. Na, ferti is no net, denn andre Leut haben da a no mitz'reden.

Lorenz. Wer hat mitz'reden?

Kederbauer. Vor allem amal die G'meinde.

Lorenz. De gibt 'm Posthalter d' Wiesen.

Kederbauer. Wir Bauern, wir reden aber da no a Wort drei, vor allem i.

Lorenz. Du?

Kederbauer. Ja, i! I red für die halbete G'meind und a für mein' Bruder, denn der werd z'erst ruiniert durch den Schwindel mit der Gregoriwiesen.

Lorenz. Wie leid't denn der an Schaden, wenn der Posthalter da nunter a Findelhaus baut?

Kederbauer. Des sogenannte Findelhaus schädigt 'n net, aber was der Posthalter sonst no anbaut, wenn er amal die Plätz hat, des ruiniert mein Bruader.

Mutzenbauer. Ja, ja, ja .... des .... des .... ruiniert mi, ha, ha, ha!

Lorenz. Was soll denn der Posthalter no viel hinbauen?

Mohrenwirt. Des wird er wohl wissen.

Kederbauer. D' Gregoriwiesen is gar groß, da geht gar viel 'nauf.

Mohrenwirt. Und wegen 'm Findelhaus allein wird er die Gregoriwiesen net kaufen.

Kederbauer. Des macht er kei'm Kuckuck weis.

Mutzenbauer. Hi, hi. Kei'm toten Hund.

Mohrenwirt. Wir wollen uns amal nach 'm Jahr sprechen, da wer'n wir a Mordshôtel da drunten sehn.

Kederbauer. Und dann is mei'm Bruader sei Anwesen, des an die Gregoriwiesen angrenzt, einfach kaput und verbaut.

Seehansele. Da freu i mi nacher, bald amal oaner von Enk zwoa drinsitzt, Kederbauer.

Mohrenwirt. De wehren si schon, du alter Süffling du, es gibt scho no Bauern im Dorf, die's no net ganz geduldi mit anschaugen, daß Hochwürden Herr Pfarrer und der ganze Magistrat die Gemeindeplätz einfach loshauen wollen für a Schandgeld.

Kederbauer. Und daß 's Findelhaus 'n Namen für die feine G'schicht hergeben muß.

Lorenz. Ja, was wollt's denn eigentlich nacher?

Kederbauer. Wir wolln 'n Posthalter fragn, ob de Rederei wahr is, de im Dorf geht.

Lorenz. Was für a Rederei?

Kederbauer. Daß ihm die Gemeinde d' Gregoriwiese, de unser wertvollster Gemeindeplatz in der besten Lag' is, um 'n Spottpreis verkaufen will.

Mohrenwirt. Und weil mi des a interessiert, hab i die zwei begleit't.

Lorenz. Da soll der Kederbauer zum Pfarrer oder zum Bürgermeister gehn, da kriagt er Auskunft.

Kederbauer. Di wollen nix wissen, da war i schon lang.

Seehansele (mit etwas schwerer Zunge). Und bist abg'fahren, dös freut mi, Kederbauer, sixt, dös freut mi.

Lorenz. Und beim Posthalter fahrt er a ab! Dafür steh' i.

Seehansele. Freili fahrt er ab.

Kederbauer. Des wolln wir sehn.

Lorenz. Ich garantier' dir dafür und ganz recht g'schieht's dir, wenn d' abfahrst. Der Posthalter thut alles mögliche für uns, er laßt a Geld aufgeh'n, er laßt Theater spiel'n, jetzt hat die Frau Posthalterin wieder de großartige Fahnen g'stift.

Mohrenwirt. Die Fahnen, das is erst 's rechte.

Kederbauer. Die Frau Posthalterin als Fahnenpatin is eh scho gut.

Mutzenbauer. Und der Herr .... der Herr Rettinger danaben .... ha .... ha ....

Lorenz. A, du alter Troddel, mit dir is net z' reden, du verstehst ja net, was uns Geld eingeht durch de Leut!

Kederbauer. Haben wir ebba was davon?

Lorenz. Wohl haben wir was! Fremde kommen zu uns rein, die Anwesen steigen im Preis. Ja, und was i no' g'hört hab'! Unser Theater macht a Reis' um die Welt, nach Chicago, nach Paris und überall hin, bal 's amal besser bei'nander is.

Kederbauer. Solche Spassetteln gehn uns hiesige nix an.

Lorenz. Bin i am End net von hier?

Kederbauer (verächtlich). Du bist koa Bauer mehr, du bist a halbeter Stadtfrack.

Lorenz (eher geschmeichelt). Kannst am End recht haben, i will so nix mehr wissen von dem Nest. I will lusti sein und will leben, i kümmer' mi nix um euern ganzen Krempel, und, gelt, (zum linken Tische) öes macht's es grad so?

Seehansele. Grad so mach ich's.

Lorenz. Jetzt g'fallst mir wieder, Seehansele. Halt nur fest zum Posthalter und laß di net irr machen. Durch den Mann kannst dei ganz' Geld wiederkriegen. Wart, i laß a neu's Bier bringen, der Seppl hat so leer, Burgl a, wir trinken und trinken und werden alle miteinander no' große Künstler. Hurrah, ha, ha, ha. (Eilt zur Verandathür.) Rosl, Rosl, a Bier her, a Bier her! (Wieder zu den Andern.) Köpf' in d' Höh, hat unser Oberst beim Militär g'sagt und lusti und lusti und alleweil fidel, (lachend) des hat er freili net g'sagt, ha, ha, ha, ha. No', wo bleibt denn die Bedienung, he, Rosl, Rosl, he, was is denn?

Rosl (kommt eilig von rechts angerannt.) Was meinst denn du, daß d' so schreist, b'soffener Kerl?

Lorenz (theatralisch, aber immer mit Anflug von Dialekt). Rosl, umarme mich, ich liieebe dich!

Rosl. Geh, spinnender Tropf, sei stad! Drunten vor der Veranda stehen Fremde bei der Posthalterin.

Lorenz. So, laß sie hereinkommen und an meinem Busen ruhen!

Rosl (stößt ihn weg und geht zum Tisch links). Wie viel Maß kriegst's ös?

Seehansele. So viel 's halt 'm Posthalter leid't.

Lorenz (sehr geschäftig). Vier Maß bringst und schaugst bald wieder nach, ob's net leer sind. (Wieder theatralisch, indem er sie zur rechten Thüre geleitet.) Gelt, Rosl, geliebtes Wesen? (Er zwickt sie in die Hüften, daß sie laut quiekst und eilends hinausstürmt. Er schaut ihr nach, lacht unbändig und haut mit der Hand auf den Schenkel.) So was! des gibt a Hetz, na, des gibt a Hetz! (Wie vom Schlage getroffen taumelt er zurück und verändert seine Stellung, da ihm plötzlich die Wehrmüllerin, ein schwarzes Kopftuch übergeworfen, entgegen tritt.) Was is? Was suchst du da?

Wehrmüllerin. Di suach i.

Lorenz. Zu was?

Wehrmüllerin. Zu der Arbeit will i di hab'n.

Lorenz. I hab jetzt koa Zeit.

Wehrmüllerin. Du hast koa Zeit? und draußen steht d' Mühl scho drei Tag, die Bretter sollen längst abg'liefert sein und du ....

Lorenz. Hol 'n Hannes vom Jochmüller rüber, der hilft dir.

Wehrmüllerin. 'n fremden Menschen? Und wie soll i 'n denn zahl'n? I hab ja koa Geld mehr im Haus, i woaß ja net, was i anfangen soll.

Lorenz. Ach mach, was d' willst!

Wehrmüllerin. Des is aber do a Schand und a Spott! 'n Hanswursten kannst machen da herin, aber arbeiten willst nix, du nixnutziger Mensch, du!

Seehansele. Au weh, Lorenz, jetzt hat's di, ha? (Alle lachen mit Ausnahme Kederbauers und Mutzenbauers. Letzterer glotzt stumpfsinnig vor sich hin.)

Rosl (die während der letzten Worte eingetreten ist und das Bier gebracht hat). Jetzt hockt er eahm.

Mohrenwirt. Das großartige Reden von vorhin hat er a bissel verlernt.

Lorenz. Was? 'n Finger ließ i mir abhacken, eh, daß i nachgeben thät.

Wehrmüllerin. Und bal wir betteln müssen?

Lorenz. I brauch' net betteln gehn, da derfst kei Angst net habn.

Seehansele. Für was war denn d' Frau Posthalterin da?

Wehrmüllerin. Hast 's g'hört, was der g'sagt hat? So red't scho 's ganze Dorf von dir.

Lorenz. Jetz wird 's mir aber z' dumm.

Wehrmüllerin. Mit die Finger deuten's scho auf di!

Lorenz. Hör' auf, sag i.

Wehrmüllerin. Des bal dei' seliger Vater derlebt hätt (mit geballter Faust), der hätt di derschlagen.

Lorenz. Mei Ruh will i habn.

Wehrmüllerin. Heim gehst, sag i, zum letzten Mal.

Lorenz (sehr roh). Bal i amal net mag, na mag i net.

Wehrmüllerin (fällt auf einen Stuhl). O, des is entsetzlich, jetzt, jetzt kommt (sie geht zum Weinen über) der Gerichtsvollzieher ins Haus und versteigert des ganze Anwesen ....

Lorenz (gereizt auf- und abgehend). Fang 's Flennen a no an.

Wehrmüllerin. Und mi schmeißen 's auf d' Straßen 'naus.

Lorenz. Weißt was? So verdirbst mir höchstens mein' Humor, hast mi verstanden? (Pause.) Mein' Humor verdirbst mir! (Er geht noch erregter herum, sein Blick fällt auf Kederbauer, der die ganze Szene aufmerksam verfolgt.) Brauchst mi gar net so dumm anz'schaugn, Kederbauer, di geht 's nix an. Willst was sagn?

Kederbauer (sehr ruhig). I sag gar nix.

Lorenz. Des is a dei Glück, es geht Neamd'n was an, kein Menschen geht's was an und überhaupts, des paßt mir net, daß du (zur Wehrmüllerin) mi da so stellst, denn i laß mir nix g'falln, i bin majorenn.

Wehrmüllerin (steht auf). I will nix mehr von dir, i geh scho.

Lorenz. Is a 's beste.

Posthalterin, Frau Wanninger mit Tochter, Frau Specht und Fräulein Schaitzach (erscheinen langsam an der Verandathüre. Posthalterin trägt dunkles Hauskleid mit crêmefarbener, gestickter Schürze und Schlüsselbund. Die anderen Damen in Straßentoilette mit Hut und Sonnenschirm).

Wehrmüllerin. I geh, aber büßen muaßt's noch, was du mir anthan hast, auf der Welt und in der Ewigkeit. (Sie eilt durch den Ring der Eintretenden hastig nach rechts hinaus, Alle sehen ihr erstaunt nach.)

Frau Wanninger. Ach, die Alte ist gut!

Frau Specht. Wer war denn das?

Posthalterin (ist zu Lorenz geeilt). Was is denn da los g'wesen? Schamt 's euch denn gar net?

Lorenz (macht eine ärgerliche Bewegung).

Seehansele. Net viel war los, der Lenz hätt bald sei Mutter g'haut.

Posthalterin (sehr schnell). Natürlich der Lorenz wieder! Und die verrückte Müllerin hat gar nix gethan, kann mir's schon denken. (Heftig zur gaffenden Rosl.) Mach, daß d' in d' Schenk kommst! (Rosl rechts ab.)

Frau Specht (tritt etwas vor). Wir stören wohl noch in der Prob'?

Posthalterin (dreht sich verlegen um. In ganz verändertem Tone.) O, nein, die hat ja noch gar net ang'fangt.

Frau Wanninger (gleichfalls mehr nach vorne). Hat no gar net ang'fangt? Was? (Plötzlich in lautes Lachen ausbrechend.) A, dann is sehr gut, sehr gut.

Frau Specht. Warum lachen S' denn so, Frau Rentbeamte?

Frau Wanninger. I muß so lachen, denn denken S' Ihnen, ich hab', (neues Lachen) ich hab' in meiner Dummheit des alte Weiberl, was da grad 'naus is, für eine, (sie lacht wieder) für eine von de Schauspielerinnen g'halten, so natürli hat sie 's g'macht. Ha, ha, ha, ha.

Frau Specht. Ja gelten S', Frau Rentbeamte, mir is fast grad so 'gangen, i hab g'meint, es wär vielleicht die — die Heldenmutter, weil's gar so von der „Ewigkeit" g'redt hat. (Beide lachen fürchterlich.)

Posthalterin (der diese Unterhaltung sichtlich fatal ist, zieht die Eingetretenen mehr nach vorne). Es ist mir sehr ungenehm, daß die Damen grad so was haben sehen müssen, aber ....

Frau Wanninger. O, bitte!

Posthalterin. Aber die Müllerin ist eine ganz ordinäre Person, die keinen Anstand und kein Benehmen hat.

Frau Specht. Was Sie sagen?

Posthalterin. Sie hat kein' Funken von Dankbarkeit für das Viele, was wir ihrem Sohn thun.

Frau Wanninger. Es gibt halt scho recht garstige Leut auf der Welt, net wahr, Frau Spezialkassier.

Frau Specht. Na, und ob.

Posthalterin. B'sonders hier .... aber, bitte, wollen die Damen denn nicht die Fahne betrachten? (Sie kommt mit den Damen ganz nahe heran und bemerkt den Mohrenwirt, der grüßt.) Ah, der Herr Moosreiner! Was verschafft uns denn die sonderbare Ehr?

Mohrenwirt (erhebt sich). I will Sie net stören, i hab' 'n Posthalter g'sucht.

Posthalterin (spitzig). Den finden 's entweder im Keller oder auf 'm Speicher, oder im Dorf! Man hat so viel zu thun in so 'm großen Hauswesen, b'sonders, wenn ma' a Fest arrangiern muß.

Mohrenwirt (bissig). Kann mir 's denken, Frau Posthalterin. Werd' 'n Herrn Gemahl scho' finden. Habe die Ehre! (Zu Kederbauer und Mutzenbauer.) Macht's weiter!

Mutzenbauer (der sich nicht erheben will). Aber i muß 'n Posthalter no' ....

Kederbauer. Steh auf, wir kriag'n 'n scho'. (Alle drei gehen langsam dem Hintergrund zu und dann durch die Verandathür ins Freie.)

(Die Damen, mit Ausnahme der Posthalterin, sind während der Szene an die Fahne getreten und haben ihr Entzücken durch lebhafte Geberden ausgedrückt.)

Posthalterin (wendet sich zum linken Tisch). Und was wollt's ihr da? Ihr habt's g'nug z' thun auf 'm Theater oder habt's euere Rollen z' lernen. Seid's so freundli und richt's euch her, der Herr Aktuar wird heut' Abend a strenge Prob' halten. (Die Angeredeten und Lorenz verziehen sich während der folgenden Szene mit ihren Krügen nach rückwärts und verteilen sich auf der Bühne, wo sie sich zu schaffen machen. Sechanfele und Lorenz nehmen erst langsam die Leiter ab und tragen sie zur linken Thüre hinaus. Dann kommen sie wieder und schlendern auf der Bühne herum, wo sie in die rechte, vordere Ecke ein Tischchen und dahinter einen Stuhl stellen. Seppl und Burgl ergreifen kurz vor dem Auftreten des Posthalters den Korb mit den Tannengewinden und entfernen sich damit durch die Bühnenthüre. Lorenz folgt ihnen später durch die gleiche Thüre).

Frau Wanninger (ganz begeistert). Nein, nein, nein, so was! Ach, Frau Posthalterin, die Fahne is zu schön!

Frau Specht. Wunderbar!

Frau Wanninger (zu Fräulein Schaitzach, die immer die Betrachtende und Kühle spielt). D' Fräul'n Marie wird's natürli eh' scho' g'sehn hab'n.

Fräulein Schaitzach (sehr ruhig). Bis jetzt noch net.

Frau Wanninger. Ja, schaun's nur! Die Stickerei! Wally, paß auf! Den heiligen Vincentius hat ja d' Frau Posthalterin selber g'macht.

Wally. Was?

Frau Specht. Gelt, da schauen's, Fräulein Wally? Nehmen's Ihnen d' Frau Posthalterin nur zum Muster.

Frau Wanninger. Jetzt muß i aber scho' recht unb'scheiden fragen. Frau Posthalterin! Was mag die Fahne wohl kost' haben?

Posthalterin (geschmeichelt). Davon soll ma' ja eigentlich net reden, weil's doch für so 'n hohen Zweck is.

Frau Wanninger. Nein, Sie haben ganz Recht, man soll eigentlich net davon reden, aber natürlich, s' interessiert ein' halt doch! net wahr, Frau Spezialkassier?

Frau Specht. O, freilich, interessiert 's ein'.

Posthalterin. Im strengsten Vertrauen kann ich's ja sagen, die Fahne kommt uns auf rund zwölfhundert Mark. (Das Sonnenlicht vor der Verandathür läßt etwas nach. Es beginnt sehr allmählich zu dämmern, doch bleibt die Szene bis zum Auftragen der Lampen immer noch hell und genügend erleuchtet.)

Frau Wanninger. Ja, gelt, Frau Spezialkassier?

Frau Specht. Des is a schön's Geld, des will verdient sein, nun, ich mein aber auch die Leut hier müßten der Frau Posthalterin doch auch so dankbar sein, daß sie's ordentlich auf die Händ' tragen.

(Alle setzen sich. Wally stellt sich hinter den Stuhl ihrer Mutter und zwar bald auf den rechten, bald auf den linken Fuß.)

Posthalterin. O mein, die Leut sind hier gar net so dankbar, gelten's, Fräul'n Marie? Wenn man net beständig den frommen Zweck im Aug hätt!

Frau Wanninger. Die Leut sind halt zu roh.

Posthalterin. Das is 's ja! Von 'm Gefühl is da gar keine Red'.

Frau Specht. Freilich, wenn man so was sieht, wie da vorhin.

Posthalterin. Gelten's. Und was da außerdem noch für Sachen passieren!

Frau Wanninger. Was denn noch für Sachen?

Posthalterin (neigt sich näher her heran). Es sind erst zwei Jahr her, daß wir von München da herausgezogen sind, aber was wir all's mit ang'sehn haben, da machen Sie sich gar keinen Begriff.

Frau Specht (sehr laut). A!

Posthalterin. Sehen S' zum Beispiel nur das Mädel dort an, (sie deutet verstohlen auf Burgl) die is dem Burschen, der mit ihr red't, sei Geliebte.

Frau Wanninger. Brauchst net zuz'hören, Wally! (Wally schlenkert zum anderen Tisch hinüber.)

Posthalterin. I bitt um Entschuldigung, i hab ganz vergessen, aber sehen Sie, (noch mehr in den Kreis gerückt) die Person hat von dem Menschen drei Kinder.

Frau Wanninger. Ja, ich bitt Ihnen!

Frau Specht. Hören S' auf!

Posthalterin. Und so sind s' alle hier.

Frau Specht. Ja, was haben denn dann die Leut hier für Grundsätz'?

Posthalterin. Gar keine!

Frau Wanninger. Jetzt so was!

Posthalterin. Drum sind wir eben auf die Idee gekommen, das Findelhaus zu bauen, um wenigstens etwas zu thun.

Frau Wanninger (sehr weich). O, das ist sehr edel von Ihnen.

Frau Specht. Wenn 's aber so zugeht, dann darf man sich freilich net wundern, wenn die Leut hier zu Land kei G'fühl haben und gar kei Dankbarkeit kennen.

(Posthalter ist mit Rettinger und Beck während der letzten Worte rechts eingetreten. Er bleibt einen Augenblick stehen und gestikuliert heftig mit dem ihm nachfolgenden Mohrenwirt. Ganz im Hintergrunde erscheinen noch Kederbauer und Mutzenbauer. Rettinger und Beck tragen elegante Touristenkostüme.)

Posthalterin (hat die Eintretenden noch nicht bemerkt). Man verlangt ja schließlich kei Dankbarkeit, aber man sagt ja nur ....

Frau Wanninger, Frau Specht (zugleich). Natürlich, man sagt ja nur!

Posthalter (kommt heftig nach vorne). Bedaure, Herr Moosreiner, bedaure!

Posthalterin (steht sehr schnell auf). Ach, unsere Herren! (sie rollt die Fahne mit Hilfe der Damen schnell zusammen und legt sie auf den hinteren Tisch).

Mohrenwirt. Aber Sie können doch net ....

Posthalter. Ich hab' Ihnen drei Mal mindestens g'sagt, daß ich mich um Ihren Einspruch gar nix kümmere. So! jetzt können Sie thun, was Sie wollen.

Mohrenwirt. Dann muß ich mir eben anders zu helfen suchen.

Posthalter. Bitte! Ich möcht gern seh'n, ob Sie mir ein' Stein in Weg werfen können.

Mohrenwirt. Aber, i will ja nur wissen, was Sie mit dem Platz anfangen.

Posthalter. So eine Zudringlichkeit!

Mohrenwirt. Oho!

Posthalter. Ich sag Ihnen einfach gar nix und thu, was i will.

Mohrenwirt. Gut, Posthalter, 's Weitere werden wir sehen (er dreht sich wütend um und begibt sich zu Kederbauer und Mutzenbauer, mit denen er sich noch einen Augenblick leise unterhält, um dann durch die Verandathüre schnell abzugehen).

Posthalter (noch ziemlich erregt). I bitt um Entschuldigung, meine Damen, aber ...

Frau Specht. So kleine Aufregungen!

Posthalter. Der Mensch muß sich immer ärgern.

Frau Wanninger. Wie das halt so geht ...

Posthalter. Natürlich! Aber jetzt darf ich die Herrschaften endlich bekannt machen: mein Freund, Herr Großhändler Rettinger, Herr von Beck, beide eben aus München zu Fuß angekommen, Frau Rentbeamte Wanninger, Fräulein Tochter, Frau Spezialkassier Specht, unsere werten Sommergäste. Die Fräul'n Marie kennt die Herren ja ohnehin schon von früher.

Fräulein Schaitzach (nicht ohne Bedeutung). O ja!

Frau Wanninger (nach einer Pause, während der man sich setzt). G'hört hab ich schon sehr viel vom Herrn Rettinger.

Rettinger. Hoffentlich nur Gutes.

Frau Wanninger. Ja, was denn sonst? d' Frau Posthalterin kann ja net g'nug erzählen von Ihnen.

Rettinger. So? (kleine Pause). Die Damen sind schon lange hier?

Frau Wanninger. Scho bald drei Wochen.

Rosl (trägt auf einem Servierbrett drei Flaschen Weißwein mit mehreren Gläsern zur rechten Thüre herein und entfernt sich wieder durch dieselbe).

Posthalter (beginnt einzuschenken).

Frau Specht. Müssen jetzt leider bald wieder 'nein in d' Stadt.

Herr v. Beck. Aber das Fest verschönern Sie doch noch durch Ihre Gegenwart.

Frau Specht. Ja, ja.

Frau Wanninger. Das dürfen wir grad noch mitmachen.

Rettinger (zu Wally.). Das hübsche Fräulein doch auch?

Frau Wanninger (sehr angenehm berührt). Meine Tochter? Freilich, die bleibt immer bei mir.

Herr v. Beck. Aber sicher nicht fürs Leben, dazu ist das Fräulein viel zu reizend.

Rettinger. Ja, entschieden.

Wally (lacht dumm).

Frau Wanninger (lächelt glückselig). O! o! o!

Posthalterin (die etwas unruhig zugehört hat). Aber jetzt trinken wir einmal, meine Herrschaften.

Rettinger. Jawohl. Trinken wir, uns schmeckt ein guter Schluck.

Herr v. Beck (erhebt sein Glas). Unsere Huldigung zu Füßen der Damen, sie leben hoch, hoch, hoch!

Posthalter u. Rettinger. Hoch, hoch, hoch!

Frau Wanninger (anstoßend). Zu gütig, zu gütig von dem Herrn.

Posthalter. Ja, der Herr von Beck!

Rettinger. Der ist unbezahlbar.

Posthalter. No, du könnt'st ihn am End scho noch einlösen! Mein Freund nämlich, der arme Mann, nimmt außerdem, daß er Großhändler und Reservelieutenant ist, auch noch die beneidenswerte Stell' von 'm Millionär ein.

Frau Specht. Von 'm Millionär?

Rettinger (erhebt sich ein bischen vom Stuhle, wichtig). Ich muß bemerken, daß ich selbst nie mit so was renommieren würde.

Frau Wanninger. So jung und schon Millionär? Nun, da darf man sich freuen, daß das Geld amal in würdige Händ' gekommen ist.

Rettinger (geschmeichelt). Bitte, bitte.

Frau Wanninger. Die Frau Posthalterin hat mir schon oft erzählt, welch guten Gebrauch der Herr Rettinger von sei'm Geld macht.

Rettinger. Die Frau Posthalter? So?

Frau Specht. Ja, bei der gelten der Herr Rettinger schon alles, so viel ich merk.

Frau Wanninger. Und ob!

Frau Specht. Wenn man kommt, immer is halt die Red' von dem liebenswürdigen Herrn Rettinger.

Wally (platzt heraus). Das kann sogar ich versichern.

Rettinger. Wirklich, mein Fräulein? Nun, wenn es so schöne Lippen sagen ....

Frau Wanninger. Zu aufmerksam!

Posthalterin (sehr unruhig). Aber wo haben Sie denn 'n Herrn Aktuar lassen?

Frau Wanninger. 'n Herrn Götzensperger?

Rettinger. Er kommt mit dem Abendzuge an.

Herr v. Beck (sieht auf seine Uhr). Das kann nicht mehr lange dauern.

Frau Wanninger. Net wahr, des is der bekannte Dichter, der immer die netten Gebirgsstück schreibt?

Posthalterin. Freilich, derselbe!

Posthalter (laut und wichtig). Ja, der hat's Gebirgsvolk erfaßt, wie noch nie einer!

Frau Wanninger. I hab scho amal von ihm im Viktoriatheater a Stück g'sehen, aber wie's g'heißen hat, weiß i nimmer.

Rettinger. Vielleicht weiß es das Fräulein?

Frau Wanninger. Meine Tochter? Nein, die darf no net ins Theater, b'sonders net ins Viktoriatheater.

Posthalterin. Vom Viktoriatheater bringt uns der Herr Aktuar heut auch drei Künstlerinnen mit, die morgen (auf die Bühne deutend) da beim Prolog auftreten.

Frau Specht (auf die Bühne deutend). Da droben?

Posthalter. Jawohl, unsere Mädeln sind ja dazu viel z'dumm.

Posthalterin. Der is so freundlich, der Herr Aktuar, der b'sorgt uns alles, sehen S', der Spruch da is auch von ihm.

Frau Wanninger. Was? (Liest laut und langsam das Gedicht ab. Fast gerührt.) Des is so schön, so einfach, so innig, des paßt so da herein, auf die Berg' und auf die ganze, schöne Gegend.

Rederbauer (hat sich mit seinem Bruder während dieser ganzen Szene am Eingang rechts gehalten. Während Frau Wanninger den Spruch liest, kommt er langsam nach vorne und knüpft sehr barsch an Frau Wanningers letztes Wort an.) No, Posthalter, was is? Sollen wir no lang warten?

Posthalter (halblaut, sehr ärgerlich über die Störung). Wer hat euch denn 's Warten g'schafft? Habt's ihr net g'hört, was i 'm Mohrenwirt g'sagt hab?

Rederbauer. Der Mohrenwirt geht uns nix an, wir wollen wissen, was mit der Gregoriwiesen wird.

Posthalter (wie zuvor). 's ganze Dorf weiß scho', 's Findelhaus kommt hin.

Rederbauer. Sonst nix mehr?

Posthalter (steht auf). Da is die Thür, jetzt hast höchste Zeit.

Rederbauer. I geh' no net fort.

Mutzenbauer. Na .... na .... wir .... wir bleib'n no da ... wir wollen unser Recht.

Posthalter. Was Recht? Wer red't da vom Recht?

Mutzenbauer. Wir .... wir bleiben halt da.

Posthalter. So? Nacher laß i Enk einfach naus ....

Posthalterin (fällt ihm ins Wort). Geh', Mann, i bitt' dich, die Herrschaften!

Posthalter. Pardon, meine Damen, aber eine solche Unverschämtheit is mir noch net passiert! (Er läuft herum, Rederbauer und Mutzenbauer folgen ihm nach rückwärts.)

Frau Wanninger. Was gibt 's denn?

Posthalterin. Denken S' Ihnen nur, die Leut wollen net, daß wir a Findelhaus auf die wertlose Wiesen bauen.

Frau Wanninger. Jetzt, so was!

Frau Specht. Des is nachher d' Dankbarkeit!

Posthalterin. Die Gemeinde soll das Grundstück dazu abgeben und des wollen die Bauern im Dorf absolut net leiden.

Frau Wanninger. Ah, ah, ah!

Posthalterin. Seit vierzehn Tag laufen jetzt fortwährend solche Kerl in unserm Haus 'rum und chikanieren mein' Mann.

Frau Wanninger. Nein?

Posthalter (kommt wieder nach vorne). Ich hab 's euch zum letztenmal g'sagt, daß i mir nix einreden lass' und jetzt will i nimmer belästigt sein So! (Pause.)

Seehansele (ist inzwischen nach vorne links getorkelt und lacht höhnisch den trotzig dastehenden Rederbauer an). Ha, ha, Freundl, bist schnell ferti wor'n?

Rederbauer. I bin no net ferti, und wenn i no alle Tag kommen müßt. (Er geht wieder etwas zurück, Mutzenbauer folgt ihm.)

Seehansele (ruft ihm nach). Bis wir di 'nauswerfen, daß d'n Mond für a Karussel anschaugst, ha? (Alle lachen, ausgenommen Fräulein Schaitzach, die auch in den folgenden Szenen immer unbeweglich bleibt.)

Frau Wanninger. Jetzt, so was! Wer is denn nur der lustige, alte Kerl?

Rettinger. Ein famoser Tropf! (steht auf). Grüaß di Gott, Seehansele! Wie geht 's?

Seehansele. Guat geht 's, bal i den da (er deutet auf den im Hintergrund stehenden Rederbauer, der sich eben anschickt, mit seinem Bruder, in den er heftig hineinredet, durch die Verandathüre abzugehen) derblecken darf! (Alle lachen.)

Rettinger. Kannst ihn net leiden?

Seehansele (grimmig.) Na, den möcht i amal umbringen.

Frau Wanninger } (gleichzeitig.) { Um's Himmelswillen!
Frau Specht } { O, mein Gott!

Rettinger (lachend.) O, bitte, keine Gefahr!

Posthalter. Bewahre!

Posthalterin. Wär net übel!

Posthalter. So blutige Absichten hat der Seehansele net.

Rettinger (gönnerhaft). Da geh her, Seehansele, trink ein Glas. (Er gibt es ihm.)

Seehansele (tritt schnell aus). 'Gelt's Gott!

Frau Wanninger. Segen 's Gott! Na, ist der alte Mann nett!

Posthalter (reicht ihm ein neues Glas hin). Da, trink bei mir a.

Seehansele. I trink, wo ich 's find, (trinkt aus) denn (singt)

Trinka und singa und raufa und saufa,
Dös is ja mei' Freud, de ganz liabe Zeit.

Frau Wanninger. Jetzt wird er aber lusti!

Posthalter. O mei, der hat ja 'n Rausch, wenn er an Braumeister nur husten hört.

Posthalterin. D'rum leisten wir uns manchmal den Spaß und machen 'n ganz betrunken, weil er da gar so nett is.

Rettinger (gibt ihm wieder ein Glas). Da hast noch 'n Wein.

Frau Specht. Zu originell is des!

Seehansele (trinkt erst und singt).

Bal mer hat a Geld
Feit sie nix auf der Welt,
Und bal sie nix feit,
Hat ma alleweil a Freud!

Alle (lachen laut).

Frau Wanninger (ganz entzückt). Na so was!

Posthalter. Aber ganz recht hat er.

Herr von Beck. Meine Herrschaften, der Mann ist ein Philosoph, (unbändiges Gelächter) er soll leben hoch, hoch, hoch!

Rettinger (ruft mit und hält Seehansele ein neues Glas hin). Trink, trink!

Frau Wanninger. Na, is des lustig!

Frau Specht. Wundernett, ganz wundernett!

Seehansele (nachdem er wieder getrunken hat).

Und dös sell woaß i g'wiß,
Daß dös schönste ja is,
A recht a stramms Madel
Mit sakrische Wadel!

(Vereinzeltes Lachen.)

Herr v. Beck. Pssst!

Posthalterin. No aber!

Posthalter. So a Lied paßt si net für an alten Kerl, der scho Großvater is.

Frau Specht. Was? Großvater schon?

Posthalterin: Freili, er is ja der Vater von dem Mädel.

Frau Wanninger. Nein?

Seehansele (wankt näher). Was geht Enk der Großvater an? Ha?

Posthalter (barsch). Führ di anständig auf, sing was, was man anhören darf.

Seehansele (glotzt ihn wie blödsinnig an, taumelt, das volle Glas in der Linken, hin und her und lacht höhnisch).

Posthalterin. No, fang an!

Rettinger. Aber was Fein's bitten wir uns aus.

Seehansele (singt):

Und i bin a scho alt,
I woaß was ma g'fallt,
Im Bett bei der Nacht . . . .

Posthalterin (außer sich). Jetzt hörst auf! Herr Rettinger! i bitt Sie, geben S' ihm doch kein Wein mehr!

(Fräulein Schaitzach steht auf. Allgemeine Verlegenheit.)

Posthalter. Meinst am End, du bist bei deine Bauern, unverschämter Mensch?

Seehansele (nickt stumpfsinnig nach allen Seiten und bleibt noch eine Weile so stehen. Endlich läßt er sich auf einen Stuhl am linken Vordertische fallen. Die anderen Damen erheben sich ebenfalls und blicken unschlüssig, was sie jetzt thun sollen, herum. Peinliche Pause.)

Posthalterin. Nein, wie mir des z'wider is . . . .

Fräulein Schaitzach (spitzig). Ich hätt so grad gehen wollen.

Posthalterin. Ach nein, Fräul'n Marie . . . .

Fräulein Schaitzach. Ich muß zum Herrn Bruder heim.

Posthalterin. Aber Frau Spezialkassier! Frau Rentbeamte!

Frau Wanninger (immer noch unsicher). Ja, wenn d' Fräul'n Marie geht . . . .

Fräulein Schaitzach (sehr malitiös). O, bitte, wenn Sie noch gern hier bleiben —

Frau Specht. Warum net gar!

Frau Wanninger. Wir gehen mit Ihnen.

Rettinger. Aber wollen denn die Damen wirklich fort wegen dem betrunkenen Kerl?

Posthalter. Wegen dem Seehansele!

(Ganz in der Ferne hört man eine juchzende Volksmenge, die langsam näher kommt.

Herr von Beck. Das wäre doch zu schade!

Posthalterin. Gehen's, Fräul'n Marie!

Rettinger. Frau Rentbeamte!

Posthalter. Jetzt g'rad, wo die Prob' gleich ang'fangt hätt.

Rosl und Hies (tragen eilig von rechts brennende Petroleumlampen herein.)

Rosl (geschäftig). Herr Posthalter, Herr Posthalter! Die Leut' kommen zu der Prob' und bringen 'n Herrn Aktuar von der Bahn.

Herr v. Beck. Nun dürfen die Damen unter keiner Bedingung mehr weg

Rettinger. Nur über unsere Leichen!

Fräulein Schaitzach. Bedauere, ich muß zum Herrn Bruder heim.

Rosl (die eben neben ihr die Lampe befestigt). Fräul'n Marie, der Herr Pfarrer kommt ja selber mit 'm Herrn Amtsrichter grad 'n Weg rauf. (Entfernt sich durch die Tapetenthüre).

Rettinger. Hurrah, meine Damen! Was sagen Sie jetzt?

Posthalter. Jetzt wird nimmer fortgangen. (Alles eilt mit lautem „Guten Abend, Hochwürden!" zum Eingang rechts, wo eben der Pfarrer und der Amtsrichter erscheinen. Der stürmende Ring hält die Eingetretenen an der Thüre fest. Man hört noch einige Begrüßungsrufe und Gelächter.)

Posthalterin (hat Rettinger einen stummen Wink gegeben, mit ihr nach links zu kommen, wo Seehansele immer noch am Tische kauert und blödsinnig dreinstiert. Sie stellen sich hinter dem Stuhl auf, auf dem Seehansele sitzt).

Sehr schnell.

Posthalterin. Des hätt' bald a schöne G'schicht geb'n mit deiner Dummheit.

Rettinger. Da bin doch ich net dran schuld.

Posthalterin. Wer denn sonst?

Rettinger. Dein Mann hat ang'fangt.

Posthalterin. Der is halt grad so läppisch, wie du. (Schallendes Gelächter am Eingang.)

Rettinger. Du, gelt?

Posthalterin. Sei still! Du hast auch an der Rentbeamtenstochter ganz unnötig rumpoussiert.

Posthalter (hat beide beobachtet und geht unauffällig an ihnen vorbei). Pssst! Net so laut! Nehmt's Euch in Acht.)

Posthalterin. Nun, lassen wir's gut sein für heut, aber, gelt?

Rettinger (schiebt lachend seine Schulter kaum merklich an sie). Mußt net so eiferfüchti sein! (Damit wenden sich die Beiden, denen Seehansele mit gläsernen Augen nachstiert, wieder zur Hauptgruppe, die sich eben unter lebhafter Bewegung auflöst. Die immer mehr angewachsene Volksmenge ist jetzt sehr nahe.)

Posthalter (schreit wie besessen). Der Herr Aktuar kommt! (Unter Juchzen und Brüllen eilen Burschen und Mädchen durch die rechte Thüre in den Saal.)

Herr von Beck. Famos!

Rettinger. Hurrah, der Götzensberger!

Alle. Hurrah, hoch, hoch! Hurrah!

Götzensperger (eilt rechts herein und betritt auf der Holztreppe das Podium, wo er lebhaft den Hut schwenkt). Ju, hu, hu, ju, ju, juhui!

Alle (antworten mit Juchzen, Schreien und Tücherschwenken).

Götzensperger (singt). Grüaß Enk Gott, alle miteinander!

Alle. Grüaß Gott, Grüaß Gott! Hurrah!

Götzensperger. Danke meine Herrschaften, danke für die freundliche Begrüßung!

Posthalter (lachend). Bitte!

Götzensperger. Nun gestatten Sie mir, daß ich Ihnen gleich von diesen weltbedeutenden Brettern aus unsere drei großen Künstlerinnen vorstelle, die sich unter meiner väterlichen Leitung . . . .

Posthalter. Alter Pascha! (Allgemeines Gelächter.)

Götzensperger. In allen Ehren in das Gebirge begeben haben. Bitte, meine Damen, hierher (er winkt den drei Choristinnen, die mit ihm den Saal betreten hatten heraufzukommen).

Frau Wanninger. So, die sinds?

Frau Specht (mit Lorgnon). Die Schauspielerinnen!

Frau Wanninger. Jetzt gehen's ja nauf, da sehen wir's no besser.

Götzensperger. Erlaube mir vorzustellen, Fräulein Minna, Fräulein Hulda, Fräulein Flora, sämtlich vom Viktoriatheater in München.

Die Zuhörer (schreien durcheinander). Bravo, bravo, famos!

Götzensperger. So, jetzt wollen die Herren galant sein und die Damen einstweilen hinabgeleiten, denn wir fangen sofort mit der Probe an. (Posthalter, Amtsrichter und Herr v. Beck geleiten die Choristinnen herab.)

Götzensperger. Aber a Bier möcht i haben zu meiner Arbeit! (er richtet sich auf der Bühne ein und nimmt von Hies einen Maßkrug entgegen. Hies rechts ab).

Frau Wanninger (kommt mit Wally, der Posthalterin und Frau Specht wieder nach vorne). Nein, der Herr Aktuar, des is a Mann!

Frau Specht. Des Temperament!

Frau Wanninger. Glei fangt er z' proben an.

Posthalterin. Gelt, jetzt reut Sie 's net, daß S' dablieben sind? (spricht mit den Damen eifrig weiter).

Amtsrichter (kommt mit Hulda, die fortwährend lacht, nach vorne links). Aber wirklich, mein Fräulein, ich besinne mich nicht mehr!

Hulda. Ausgezeichnet! Du, Flora, er kennt mi nimmer.

Flora. Is wahr?

Hulda. Und i hab Ihnen glei kennt! Wissen S' nix mehr von der Kathi im Eberlbräu im ersten Stock, Rückgebäud?

Amtsrichter. Die Kellnerin? Das sind Sie?

Hulda. Freilich!

Amtsrichter. Famos!

Hulda. Erst war ich im Monachia Sängerin.

Amtsrichter. Und jetzt sind Sie beim Viktoriatheater?

Flora. Da hat uns der Herr Aktuar entdeckt.

Hulda. Natürlich, wie wären wir denn sonst hieher kommen?

Amtsrichter. In das trostlose Nest!

Pfarrer (tritt gutmütig lächelnd näher). So, so? Die Herrschaften kennen sich schon?

Hulda (knixend). Freilich, Hochwürden.

Fräulein Schaitzach (ist nur mit schlecht verhaltenem Aerger geblieben. Jetzt rückt sie von rechts ihrem Bruder näher). Der Herr Bruder wird verzeihen.—

Pfarrer. Was gibt 's?

Fräulein Schaitzach. Soll ich noch länger bleiben?

Pfarrer (freundlich). Ja, ganz nach Belieben!

Frau Wanninger (kommt ebenfalls näher). D' Fräul'n Marie hat eben g'meint wegen dene Mädeln . . . .

Pfarrer. Welche Mädeln?

Frau Wanninger. Nun, wegen (sie deutet auf die Choristinnen, die sich kichernd mit dem Amtsrichter unterhalten) dene da, weil 's halt doch . . .

Frau Specht. Schauspielerinnen sind.

(Lautes Gelächter um den Amtsrichter, weil er Hulda in die Wangen kneifen wollte.)

Posthalterin. Aber net wahr, Hochwürden, des macht doch nix?

Pfarrer. Ach, bei so einem Fest, da geht's nicht so genau zusammen.

Frau Specht. Ja, wenn Hochwürden meinen . . . (neues Gelächter links).

Götzensperger (der inzwischen mit eifrigen Geberden Anordnungen bald auf der Bühne, bald unten gegeben und in die Menge fortwährend lebhafte Bewegung gebracht hat, schreit mit Stentorstimme von der Bühne hinab in den Saal). Silentium! die Prob' fangt an! (er postiert sich auf einen Stuhl, unter den er seinen Maßkrug stellt, auf der linken Seite des Podiums. Unten im Saal sucht sich alles Plätze und ordnet sich in möglichster Eile.

Rettinger (will Frau Wanninger Platz machen und rüttelt fest an der Lehne des Stuhles, auf dem Seehansele sitzt). Steh auf, du!

Seehansele (kommt zu sich). Oho, oho!

Rettinger. B'soffener Kerl!

Posthalter. Der g'hört ja aufs Theater!

Götzensperger. Jawohl! da 'rauf mit 'm Seehansele! der muß sofort auftreten.

Frau Wanninger. Wird sich recht hart thun mit 'm Auftreten.

Amtsrichter. Der fängt ja gut an.

Pfarrer. Ein schrecklicher Kerl.

Posthalter (hat ihn wütend hinaufgezerrt). Da stellst di her und wartst, bis d' drankommst.

Götzensperger. Nur kalt, den krieg i schon (klatscht in die Hände). Also, los! Erste Szene!

(Lorenz führt die als altes Weib gekleidete Rosl von links aus der Kulisse der kleinen Bühne auf das Podium. Neben ihr geht Burgl, die ein Wickelkind trägt. Die nun folgende Szene wird mit möglichster Sentimentalität gespielt).

Rosl. So is denn wahr? Muaßt wirkli fort in Kriag, mein liaba Bua?

Lorenz. O, mei liab's Muatterl, da hilft nix, mi ruaft mei Kini, mi ruaft 's Vaterland, jetzt kann i nix mehr arbeiten für di, aber der Himmel wird sorgen für di, mei liab's Muatterl, (er deutet auf Seehansele) für di, mei liabs Vaterl (zu Burgl) und für di, mei treu's Maderl.

Frau Wanninger (laut weinend). O, is des schön!

(Ein Zitherspieler, der an dem rechten Tischchen auf der kleinen Bühne Platz nahm, beginnt ein Melodram.)

Burgl. I kann dir nur mei Herz mitgebn, Hansl, aber des schlagt dir treu unterm Brustlatz bis übers Grab 'naus.

Lorenz. I dank dir, Stasi! Jetzt gehst und tragst unser Kind, zu dem wir kommen san, wir wissen selbst net wie, zu dene braven, edlen Leut nunter, die des Findelhaus baut hab'n. Da is g'sorgt dafür. (Zu Seehansele, vor dem er niederkniet.) Und Des Vater, Des gebt's mir jetzt, eh i weg geh in Kriag, Euern väterlichen Segen!

Seehansele (glotzt ihn blödsinnig an).

Posthalter (der oben rechts steht.) Hast net g'hört? 'n Segen sollst eahm geben, dummer Kerl! (Zitherspieler bricht ab.)

Götzensperger (halblaut soufflierend). „Halt di heldenhaft," sollst sagen, „für's Kind is ja g'sorgt im Findelhaus."

Seehansele (stutzt). Was? 's Findelhaus? Auf der Gregoriwiesen? Wo der Posthalter 's Hôtel hinbaut? (Bewegung unter den Zuschauern.)

Götzensperger (halb zum Publikum). Der Kerl ruiniert mir 's ganze Stück.

Posthalter (wütend). Jetzt sagst dei' Roll' auf, oder i helf dir! Du verkommener Bauer!

Seehansele (fährt furchtbar zusammen). Was? Verkommener Bauer?

Posthalter. Ja wohl!

Seehansele (wie aus dem Rausche aufgeweckt). I steck dir den verkommenen Bauern. Mir warn meine Schulden a zahlt worn . . . wenn mei Frau a so an' reichen Liebhaber g'habt hätt' . . . als wie (laut brüllend) 'n Herrn Rettinger?

(Tumult im Saale. Alles rennt kreischend durcheinander.)

Schlag auf Schlag.

Posthalter (fährt auf Seehansele los). Was?

Posthalterin (läuft händeringend herum). O mein Gott, o mein Gott!

Frau Wanninger. Wally! Wally! Geh her zu mir.

Frau Specht. Hilf Himmel! was is das? Ich bitt Sie, ich bitt Sie!

Rettinger. Der elende Kerl!

Herr von Beck. Hinaus damit!

Amtsrichter. Unerhörter Skandal!

Götzensperger (von der Bühne laut schreiend). Ruhe, meine Herrschaften!

Frau Wanninger. Des is was, des is was!

Götzensperger. Ruhe ist des Bürgers erste Pflicht.

Posthalter (reißt Seehansele die Treppe herab). Wart du!

Amtsrichter (tritt zu ihm und will ihm wehren). Herr Posthalter!

Posthalter. Herr Amtsrichter, ich bitt Sie, lassen S 'n Gensdarm kommen!

Posthalterin (stürzt weinend herbei). Jawohl, 'n Gensdarm!

Rettinger. Der infame Lügner gehört ins Loch.

Götzensperger (ist von der Bühne herabgesprungen). Das ist ja ein elender Tropf.

Posthalter. Ein erbärmlicher Verläumder!

Posthalterin. Sperren 'S 'n ein, Herr Amtsrichter, sperren 'S 'n ein!

Amtsrichter. Bedaure, dazu habe ich vorerst kein Recht.

Wieder sehr schnell.
Posthalter. Was? Sie werden aber doch ....
Rettinger. So einen Lumpen strafen!
Posthalterin. Und 'm G'fängnis übergeben!
Götzensperger. Dem g'hört nix anders!
Amtsrichter. Lassen Sie mich los!
Posthalterin. Herr Amtsrichter!
Posthalter. Ich bitt Sie!

Hies (drängt sich gewaltsam von rechts durch den tobenden Ring mit einem großen Zettel in der Hand herein. Sehr erregt). Herr Posthalter, Herr Posthalter, der Zettel, der Zettel, ha da .... da draußen an der Thür g'steckt!

Posthalter. Was willst denn du jetzt mit dem Zettel? Laß mi aus!

Hies. Ja, aber der Zettel .... schauen's 'n näher an, 's is ja a Habererzettel! (Ein furchtbarer Schrei geht durch die Menge).

Posthalter. A Habererzettel, was?

Amtsrichter. Wo ist ein Habererzettel? Her damit!

Herr von Beck (hat Hies den Zettel entrissen und liest unter allgemeiner Spannung). Dem Posthalter Schlegel, seiner Frau und seinen edlen, getreuen Freunden, die so tapfer zu ihm halten ...

Rettinger. Was?
Amtsrichter Oho?
Pfarrer. Wie?
(zugleich).

Herr von Beck. .... kurz der ganzen Sippschaft ...

Amtsrichter und Pfarrer (schreien). Hören Sie auf!

Herr von Beck ... wird hiermit für die nächsten Tage .... das Haberfeldtreiben angekündigt.

Alle (schreien durcheinander). 's Haberfeldtreiben, 's Haberfeldtreiben! habt's g'hört? 's Haberfeldtreiben!

Wally (nach verrauschtem Tumult, so laut, daß ihre Frage um so drolliger klingt). Mama, was ist denn des, 's Haberfeldtreiben?

Frau Wanninger (gibt ihr mit einem wütenden Blicke zu verstehen, sie solle still sein).

Seehansele (von dem totbleichen Posthalter wieder losgelassen, taumelt nach vorne). Was dös is? ... hi, hi, hi .... Was dös is? .... dös werd' jetzt der Posthalter mit seiner Frau scho' sehgn! (Unter allgemeiner Bewegung fällt der Vorhang sehr schnell.)

Rundschau.

Literatur.

* Endlich eine gute Anthologie!

Von allen „Branchen" unsrer Büchermacherei arbeitet keine so miserabel, wie unsre Anthologieen-Fabrikation. Was sich von Blütenlesen in Goldschnitt und mit Bilderchen an den Backfisch heranmacht (aus dem doch schließlich mit der Zeit eine ihrerseits erziehende Frau wird), das ist fast ohne jede Ausnahme nicht zum Beschreiben schlecht und trägt unzweifelhaft an dem Herunterkommen unsrer literarischen Bildung einen sehr großen Teil der Schuld. Kaum redenswert besser steht's mit den Schulanthologieen: sind diese zumeist nicht gewissenlos freche Geschäftemachereien, wie die meisten Backfischbücher, so sind sie dafür von altgewohnten Vorurteilen abhängig, gegen die auch der einsichtige Einzelne nur bei starker Entschlossen-

heit und Zähigkeit ankommen kann. Aber auch diejenigen unsrer Anthologieen, die sich ein literarisches Ansehen geben, taugen fast durch die Bank wenig oder nichts. Erst die Bussesche, dann gar die Sosnoskysche — wer die Sache besser zu verstehen glaubte, war's dem zu mißdeuten, wenn er im Zorn über diese Spottbilder unsrer herrlichen lyrischen Dichtung sich zum Eingreifen durch eigenen Versuch verpflichtet fühlte? Freilich war's ihm zu mißdeuten: als ich selbst eine Anthologie unsrer gesamten deutschen Lyrik fürs gebildete Haus in Angriff nahm, die, weil der Zeichner des Buchschmucks erkrankte, erst heuer im Herbst erscheinen kann, da hört ich im Voraus das Geschrei: er macht uns andere schlecht, weil er „Konkurrent" ist. Nun kam auch noch Mackay, dessen Versuch gleichfalls abgelehnt werden mußte! Ich bekenn' es, ich habe mit Sehnen nach einer Anthologie ausgeschaut, die ich endlich einmal loben könnte. Und nun ist wirklich eine gekommen!

„Vom goldnen Ueberfluß," die „Auswahl aus neueren Dichtern für Schule und Haus," die J. Loewenberg „im Auftrage und unter Mitwirkung der literarischen Kommission der Hamburger Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung" herausgegeben hat, ist nicht nur eine gute, sondern ist eine sehr gute Anthologie. Vor allem einmal ist hier endlich geschehen, was wir so lange gewünscht und immer wieder vergeblich empfohlen haben: die Vertretung ist auf solche Dichter beschränkt, die wirklich gehört zu werden verdienen, sie aber werden auch ausgiebig gehört, statt daß ihnen die minder wichtigen der berühmten „Vollständigkeit" wegen das Wort abschnitten. Dann aber zeigt die Auswahl, daß man der Sache wegen arbeitete, denn wenn die Hamburger Dichter zunächst ein bischen zu gut weggekommen scheinen, so erklärt sich das daraus, daß Falke, Loewenberg selbst und Ernst gerade der Jugend besonders viel geben. Der Jugend zunächst ist ja das Buch gewidmet. Ich stimme aber dem Herausgeber ganz bei, wenn er meint, es solle aus der Schule ins Haus weiterwirken, ja, ich bekenne, daß ich keine Anthologie der neuesten Lyrik kenne, die, alles in allem genommen, auch dem deutschen Hause mehr empfohlen zu werden verdiente. Kleine Einwendungen hab' ich natürlich auch. Man darf ja eine Anthologie mit so begrenzter Stoffwahl nicht gleich einer mit voller Freiheit beurteilen — aber dennoch! Vor allem: hat man bei Greif, Grosse, Lingg, Spitteler wirklich gar nichts finden können, was sich auch für diesen besonderen Zweck eignete? Die Auswahl aus den Dichtungen der Einzelnen, die im Allgemeinen auch mir gut gelungen scheint, hätt' ich natürlich doch da und dort anders gewünscht. Aber derlei Einwände führen in der That an die Grenze des persönlichen „Geschmacks." Das Wesentliche bleibt, daß hier eine Menge von modebeliebten Nichtigkeiten mit energischem Handgriff aus dem Schaufenster geräumt worden sind, daß Baumbach, Julius Wolff, Rittershaus, Träger, Busse, die Carmen Sylva, die Ambrosius u. s. w. u. s. w. fehlen und daß dafür die Droste, Hebbel, Mörike, Keller, Groth, Fontane, Meyer, Liliencron den Ton der deutschen Lyrik auch in der Anthologie bestimmen, wie sie's in der Lyrik selber thun. So wünsch' ich dem Buch, das, bei Voigtländer in Leipzig erschienen, gebunden nur 1 Mark 60 Pfennige kostet, die weitestmögliche Verbreitung. A.

Theater.

* Münchner Theater.

Ueber die Uraufführung der einaktigen Komödie „Die Madonna" von Robert Reinert (nach hier verbreiteten Gerüchten Pseudonym eines jüngeren Mitglieds des Schauspielhauses) kann

man mit wenigen Worten hinweggehen. Das Stückchen, eine ungeschickte Nachahmung französischer Ehebruchspossen, zeigt wohl einige Vertrautheit mit der Bühne, entbehrt aber jeden künstlerischen Wertes und verletzt den guten Geschmack durch die Rohheit der Ausführung. Zwei heimliche Liebhaber einer Assessorsfrau, ein adeliger Leutnant und ein Journalist, entdecken sich gegenseitig, der entrüstete Lieutenant fordert seinen Nebenbuhler, natürlich im Namen des beleidigten Gatten, dieser aber läßt sich durch die Ehebrecherin von der gänzlichen Harmlosigkeit der aufgefundenen Liebesbriefe überzeugen und bietet die Hand zur Versöhnung. Nur die gute Darstellung und die Genügsamkeit des Publikums gönnte dieser platten Farce einen fast unbestrittenen Lacherfolg. G.

* Der D'Annunzio-Rummel flaut ab. Unser Verdienst ist's nicht, aber es ist so. Als sich Weber vor fünfviertel Jahren erlaubte, die Sache beim rechten Namen zu nennen, gab's über unsre klägliche Rückständigkeit noch viel Entrüstung im Lande: mit nichten handle sich's hier um eine Mode, vielmehr um echte große Modernität. Und dann? O, in all den Blättern, die dem heimischen Schrifttum kaum bescheidne Rezensiönchen widmen, waren gerade jetzt eher noch mehr als weniger Notizen und Notizchen und Feuilletons und Feuilletonchen über den Wundermann aus dem Lande Italia zu lesen. Also: uns war's nicht geglückt, Bresche in seinen Ruhm zu schießen. Aber er selber sorgte dafür, daß unsre Feuilleton-Schmocks wieder zur Besinnung kommen, durch die neuen Berliner D'Annunzio-Aufführungen. Sehr ketzerische Aeußerungen über den noch jüngst so Gepriesenen sind just überall in der Berliner Presse zu lesen. Und dasjenige Blatt, das in modernen Literatursachen die feinste Nase hat, die „Frankfurter Zeitung", spricht heute nicht nur von D'Annunzios „innerer Stillosigkeit" und von dem „Parfümierten der Tragik" dieses „fingerfertigen Zauberlehrlings" und bekennt, daß bei der Konfrontation mit der Antike „die Züge des ästhetisierenden Eklektikers zu kläglicher Karikatur zusammenschrumpften," sondern sie bespricht auch in einem lehrreichen Aufsatz die Thatsache als erstaunlich, daß die Duse sich ganz und gar der Kunst D'Annunzios widmet. Wie kommt sie dazu? Es ist ein persönlicher Einfluß im Spiel, den wir nicht kennen, und schließlich — der uns auch nichts angeht. „All ihre Arbeit, ihr Vermögen, ihr Selbstbewußtsein und ihren Ruhm opfert sie seit zwei bis drei Jahren diesem ihr suggerierten Wahn, der sie vollkommen gefangen hält. An die Stelle des Urteils ist bei ihr der Glaube getreten und die Verzückung . . . mit bangem Kopfschütteln sehen die Freunde der genialen Frau ihren jetzigen Absonderlichkeiten zu." Der Verfasser dieses Aufsatzes, Bruno Bruni, spricht dann davon, mit wie unerhörten Opfern, Mühen und Experimenten die Duse D'Annunzios Stücke zur Aufführung bringt. Während zweier Monate der Proben zur „Francesca" verzehrten die alten Mitglieder der Deutschen Truppe unthätig ihren Gehalt, damit die heilige Stimmung nicht durch profane Aufführungen anderer Stücke unterbrochen wurde. Probte man, blieb man stets an einzelnen Stückchen kleben, probte niemals das Ganze, kam also auch niemals dazu, sich über die Wirkung des Ganzen Rechenschaft zu geben. Um D'Annunzio nicht zu verletzen, wurde kein Vers gestrichen, obgleich das Drama viel zu lang war — man gab sich über die Unaufführbarkeit des Ganzen so wenig Rechenschaft, daß dann bei der Aufführung selbst Hals über Kopf ganze Seiten während der Zwischenakte erst gestrichen werden mußten! Alle Bestimmung überließ die Duse D'Annunzio, der ihr Geld für nichts zum Fenster hinaus-

warf. Im ersten Akte soll ein Gebüsch von roten Rosen auf der Bühne sein. D'Annunzio bestellte Rosen aus feinstem Stoff, wie sie die eleganteste Dame auf dem Hut tragen könnte, und bestellte so viele, daß man selbst auf dem ungeheuer großen Bühnenraume des römischen Costanzitheaters schließlich nur den dritten Teil davon anbringen konnte. „Im zweiten Akte soll sich im Hintergrunde eine Schlachtszene abspielen. Der Autor ließ Wurfmaschinen anfertigen, welche brennende Steine schleudern mußten. Die Schauspieler brauchten Wochen, um damit hantieren zu lernen, bis sich dann bei den letzten Proben herausstellte, die Sache wäre so gefährlich, daß man damit die Zuschauer hätte verwunden können. Nun wurde die Richtung der Geschosse geändert, bis die Aufführung ergab, die Wurfmaschinen verursachten so großen Lärm, daß kein Mensch mehr etwas von der Handlung hörte, und sie verursachten solchen Staub und Rauch, daß man nichts mehr von der Bühne sehen konnte. Im dritten Akt befindet sich die episodische Szene eines Florentiner Krämers, welcher der Francesca Stoffe zum Kauf anbietet. Daß der Dichter hier als Requisiten die kostbarsten und schwersten Brokate einkaufte, mag noch hingehen. Er ruhte aber nicht, bis sie noch außerdem mit ganz kleinen Mustern im Stile des vierzehnten Jahrhunderts bemalt wurden. Natürlich hat niemand im Publikum davon irgend was sehen können. Für die Zwischenakte wurde eine besondere Musik geschrieben. Ein Komponist erhielt den Auftrag, die Ouverture und die Intermezzi in weihevoller Weise anzufertigen. Er entledigte sich seiner Aufgabe so, daß außer den viertausend Versen, deren vollständige Rezitation über fünf Stunden dauern mußte, noch etwa dreiviertel Stunden Musik in den Theaterabend hinzukamen. Um die Zwischenaktsmusik für ein bloßes Schauspiel zu spielen, wurde ein Orchester von 120 Personen engagiert, die vierzehn Tage lang auf Kosten der Duse probierten. Die Komposition wurde ausgezischt und ausgehöhnt. Nach der ersten Aufführung waren das Orchester und die weihevollen Noten verschwunden, das Geld ebenfalls. Während der Zeit der Vorbereitungen fühlte sich D'Annunzio ganz Herzog von Meiningen und Richard Wagner in einer Person. Nur fehlte ihm die Gabe des Einen, durch die Echtheit und Lebendigkeit des Bühnenbildes die Wirkung des Dramas zu steigern, und die Genialität des Andern, ein szenisch packendes Werk zu schaffen. Aus dem Mangel seines szenischen Könnens suchte er sich indessen einen Ruhmestitel zu machen. »Ich will ein neues Kunstideal der Welt aufzwingen!« verkündete er Jedem, der es hören wollte. »Ob das Publikum jetzt Beifall ruft oder zischt, ist mir gleich: in fünfundzwanzig Jahren wird man allenthalben nur meine Werke aufführen!« Wer in solcher Weise redet, wird komisch, wenn er keine Anhänger von Bedeutung findet; er wird aber zum unfehlbaren und unantastbaren Herrn und Meister derer, die bereit sind, an ihn zu glauben. Eine Laune des Schicksals hat ihm das fabelhafte Glück bescheert, in der Duse das kostbarste Objekt für seine Experimente zu treffen. Mit dieser größten darstellerischen Potenz in seinem ausschließlichen Dienst, deren Name ihm alle Bühnen der Welt öffnet, darf er es wagen, seine Mängel für besondere Großthaten auszugeben. Und er wagt es. Eine einzige Frau, die nichts besitzt, als was ihre Kunst ihr erwirbt, ermöglicht es ihm, so aufzutreten, wie er es thut. Er betrachtet diese Aufopferung lediglich als einen Kult, der ihm gebührt. Götter danken nicht dafür, daß man sie anbetet. Er wäre nicht er, wenn er dankte. Zwar sucht er durch etliche Verse »An die göttliche Eleonora Duse«

bei dem Publikum die peinliche Erinnerung an sein Buch „Il fuoco“ zu verwischen. Aber mehr auch nicht. Wenn er sich den Menschen auf der Bühne Hand in Hand mit der Schauspielerin zeigte, würde er schon glauben, sich zu erniedrigen. Als diese nach dem Aktschluß ihn vor den Vorhang führen wollte, kam er nicht. All ihr Winken war umsonst. Aber als dann die Gardine sich aufs Neue öffnete, erschien er ohne sie! Ich höre noch immer die Stimme meines alten Freundes aus Pisa: ›Mondo ladro!‹ schimpfte er, ›sie ist die größte Schauspielerin — aber er ist doch noch ein größerer Komödiant!‹“

Man sieht, auch von ihnen, deren Vorurteilslosigkeit der neuen Kunst gegenüber kein Mensch bezweifeln kann, werden jetzt manche angesichts D'Annunzios erfrischend deutlich. Die gebildeten Italiener sind sich längst über ihn klar, obgleich doch das Berauschtwerden durch seine klingenden Verse jenseit der Alpen weit entschuldbarer wäre, als bei uns. Und so sollten wir endlich eine reinliche Scheidung vollziehen: Respekt vor der Duse, deren menschlicher Irrtum uns nichts angeht und deren Kunst wir bewundern, aber entschiedene Ablehnung dieses wortschwelgenden dekadenten Herrn, der für uns mit all seinem Halbgott-Affentum kein weiterführendes Genie, sondern nur ein ethisch kernfaules schön- und großrednerisches Dekadenten-Talent ist.

Musik.

* Wider die geistigen Voraussetzungen der „Bunten Bühne“ hat neulich Arthur Seidl in der „Gesellschaft“ seine erheblichen Bedenken geäußert, nachdem er dieselbe „Bunte Bühne“ seltsamer Weise noch vor ein paar Wochen an der nämlichen Stelle hatte hochleben lassen. „Ausgrabungen“, sagt er, sind eben nicht „lebende“ Lieder, altmeisterliche Restaurationen sind eben nicht „lebendige“ moderne Kunst, „die zum Leben und zum Zeitgeist wirklich zu sprechen vermöchte.“ Er erblickt in unserm Unternehmen „im besten Sinne reaktionäre“ „konservativhistorisierende Bestrebungen.“ Darüber hätten wir uns einmal zu verständigen.

Zunächst muß unserm Herrn Gegner allerdings bedeutet werden, daß wir seinen Ehrgeiz, zu dem schon von Goethe hinlänglich gekennzeichneten „Zeitgeist“ zu sprechen, nicht teilen. Ueber das ganze Verhältnis von „Alt“ und „Neu“ hat Avenarius im ersten Heft dieses Jahrgangs gesprochen, und wir dürfen einfach darauf verweisen. Seidl im besondern muß ich wiederholen, was ich ihm früher einmal im Kunstwart auf seine Frage: Was heute das Lebendige und für unser Dasein besonders Wirksame sei, entgegenhielt, weil es den Unterschied unserer Auffassungsweise klar heraushebt: Wer sind diese „Wir?“ Etwa die Leser seiner Zeitschrift? Die Mehrzahl unserer Zeitgenossen freut sich bekanntermaßen am Gestern, für sie ist z. B. ein Hugo Wolf noch nicht „wirksam,“ den doch Seidl noch nicht als Vollmodernen gelten lassen will. So wenig geleugnet werden soll, daß die Kunst der Neueren einige bisher unbenutzte Saiten des menschlichen Empfindens angeschlagen hat, so töricht wäre es zu sagen, diese neuen Saiten seien schon das ganze Instrument. Was die großen Meister der Vergangenheit von Bach bis Wagner geschaffen haben, ist zum großen Teil unendlich bedeutsamer für das Dasein auch der Gegenwart, als sehr viele Erscheinungen, vor denen Seidl als „Zeichen der Zeit“ eine tiefe Verbeugung macht. Freilich meint er, diese Erscheinungen würden eben erst später einmal bedeutsam werden. Das hieße: Das heute Lebendige wäre, was einst in der Zukunft lebendig sein wird! — Auf unsere Einwände hat Seidl damals nichts erwidert.

Es gehört zu den hoffärtigen Selbsttäuschungen der Modernitis, daß sie die „Kunst der Lebenden“ schlankweg mit „lebendiger Kunst“ verwechselt. Gewiß, nicht nur die Formen, sondern auch der Inhalt des Lebens ist beständigen Veränderungen unterworfen, an manchen Punkten vollziehen sie sich rasch, und zwar namentlich außen herum an der Peripherie, an manchen aber sehr allmählich, und besonders nahe am Kerne hat sich seit Jahrhunderten wenig nur verschoben. Von dem Punkt, an dem das Kunstwerk aus dem Leben hervorwächst oder an den es rührt, wird seine eigene Lebendigkeit abhängen, wir haben darum Kunstwerke von sehr verschiedener Lebensdauer, solche, die kaum ein Menschenalter gewirkt haben, und solche, die seit Jahrhunderten so unmittelbar zum menschlichen Empfinden sprechen, „wie am ersten Tag.“ Das in dem oben gemeinten Sinne „ewig“ oder „immer noch“ Lebensfähige in den Schätzen der alten Kunst aufzusuchen und dem Leben der Gegenwart nutzbar zu machen, dünkt uns durchaus verdienstlich. Welchen Jubel hat z. B. das Echolied des ehrwürdigen Orlandus Lassus (Bunte Bühne II. 8) erweckt, als es vor kurzem in einem Wiener Konzert durch Anton Rückaufs Chor nach unsrer Ausgabe gesungen wurde! Die harmlose Freude am Widerhall in der Natur, worauf die Wirkung jenes Liedes sich gründet, ist zwar uralt, aber sie wird uns Alle überdauern und auch in allen Wandlungen des Zeitgeistes keiner neuen Ausdrucksweisen bedürfen. Der laute Dacapo-Erfolg des genannten Echochores müßte doch zum mindesten beweisen, daß wir keine Leichen ausgraben. Ueberhaupt ist es nicht recht von Seidl, daß er immer die „konservierende“ Absicht der „Bunten Bühne“ hervorhebt, dagegen verschweigt, was wir ausdrücklich betonen, daß wir dem Neuen, sofern es wirklich lebendig werden kann, alle Thüren angelweit offen halten. Ich darf ihm versichern, daß wir auf manches Alte gerne verzichten würden, wenn etwas Besseres oder nur Gleichwertiges aus neuerer Zeit zum Ersatz vorhanden wäre. Eine große Zahl von Motiven des Lebens wird von den Künstlern der Gegenwart einfach darum nicht behandelt, weil sie schon durch frühere Meister ihre bis zum heutigen Tage zutreffende und unübertreffliche Gestaltung erfahren haben, und wir wären rechte Thoren, solche Lösungen zum alten Eisen zu werfen. Uebrigens hat die „Bunte Bühne“ Hugo Wolf gebracht, auch Cornelius, Plüddemann, Sommer, und verschiedene Meister der allerjüngsten Zeit folgen diesen nach. Aber selbst wenn man nichts anderes bezweckte und erreichte, als die fröhlichen Schöpfungen eines Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Loewe u. s. w. ins Volk zu tragen, so wäre das doch schon etwas. Richard Wagner sagt: „Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart sich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf.“ Unsere Snobs mögen sich also nicht etwa auf diesen Meister berufen, denn der erkannte es wohl, wie verderblich ein frecher Bruch mit der ganzen Vergangenheit unsrer Kunst wirken, wie er zur Verarmung unseres geistigen Lebens führen müßte. Denn dieses nährt sich nicht nur von den spärlichen Gaben des Heute, sondern auch von reichen Quellen, deren Ursprung weit hinter dem unsern zurückliegt. Seidl behauptet, daß ein Zurückgehen auf den „wenn auch noch so köstlichen“ Hans Sachs uns „nicht wesentlich weiterbringen“ könne. Ich will den wackeren Nürnberger Schusterpoeten nicht als Panazee verschreiben, mag aber die schüchterne Bemerkung nicht unterdrücken, daß wir die An-

regung zu Goethes „Faust“ und Wagners „Meistersingern“ der Beschäftigung mit ihm verdanken. Es ist zwar gar nicht der Kunstzweck eines Werkes, uns immer und jedenfalls „weiter zu bringen,“ darf man aber von dem Manne, dessen Humorbedürfnis bisher Ziehrer, Udel, Stritzko, Koschat u. s. w. befriedigt haben und den wir zu Mozart, Loewe und Schumann hinführten, sagen, daß er am alten Fleck geblieben sei? Wahn, überall Wahn! Freilich: vor Tische las man's anders. Bevor wir mit der „Bunten Bühne“ in Prag herauskamen, hat derselbe Arthur Seidl (Gesellschaft, 4. Heft S. 256) von den heitern Schöpfungen unserer klassischen Meister in einem wesentlich freundlicheren Tone gesprochen.

Aber ach, wenn wir Seidl den Gefallen thäten, unser Programm nur aus Erzeugnissen allerjüngster Herkunft zusammmenzusetzen, so gewännen wir leider noch immer nicht seinen Beifall. Wir sollen den Unterschied zwischen germanischer und romanischer Weltanschauung übersehen haben. Wieso? Seidls Vorliebe für verschleierte Logik macht es schwer, seinen Gedankengang ordentlich zu fassen. Nur so viel verstehe ich, daß er den romanischen Tanz als das Symbol für den gesuchten neuen Stil empfiehlt: wir Deutschen sollen trotz des „tief greifenden Unterschiedes der Kulturen“ uns von den Franzosen unterweisen lassen. Welcher Widersinn! Sollte jemand aber dem Wahne fröhnen, daß es deutschen Meistern gar nicht übel geglückt sei, bisweilen recht leichtfüßige und herzliche Fröhlichkeit künstlerisch zu gestalten, so belehrt uns Seidl, daß diesen Versuchen bisher die wahre Krone des Daseins gefehlt habe: — die Zote. Ja, mit ausnahmsweise klaren Worten steht es da: „In unserm ›prüden‹ Deutschland wäre man nun — glücklich! — so weit, die verfeinerte Zote, statt sie nur immer verboten zu genießen und sie nebenher (mit dem Engländer) ›shocking‹ zu finden, offen und frei, ohne ›moralischen Gewissensbiß‹ zu wollen. Diesen Naturtrieb aber verstehen anscheinend die Leute vom Kunstwart so ganz und gar nicht, oder aber wollen ihn, wie lutherische Pastoren, die trotzdem ihre zwölf Kinder in die Welt setzen, nicht verstehen, indem sie diese frische Bewegung auf die solide deutsche Heiterkeit zurückschrauben möchten, als welche man doch sonst in Oper und Konzert gar nicht zu entbehren hat, und indem sie sie mit dem Stelzfuße eines steifen Wohlanstandes wieder besonders ausrüsten.“ Legte man Seidl auf diesen Wortlaut fest, man könnte ihn arg in Verlegenheit setzen, es wird ihm z. B. wohl herzlich schwer fallen, einen Zusammenhang zwischen Kinderreichtum und der reizbaren Schwäche nachzuweisen, die Zoten bedarf — aber wir hoffen, er meint im Grunde nur, daß die freiherzige Behandlung sexueller Themen eine Errungenschaft des Ueberbrettls sei, die man jetzt der Kunst nicht mehr entziehen dürfe. Wir wollen sie ihr weder entziehen noch befestigen, wir haben den Witz, auch den „freien“ Witz im „Simplizissimus“ wie im Scharfrichter-Kollegium vielmehr laut als etwas Gutes begrüßt und wir sind auch unserseits keine Prüdlinge — vgl. beispielsweise B. B. II. 11. Aber zur bloßen Befriedigung des „Naturtriebs zur Zote“ wäre uns die „Bunte Bühne“ allerdings zu gut, denn unsere Aufgaben sind andere, und wir glauben allerdings: höhere und weitere. Wir haben uns unsre Veranstaltungen als Familienabende gedacht, im Dienste der ästhetischen Erziehung des Volkes, das in Großstadt, Landstadt und auf dem Lande seine eigenen Naturtriebe hat und das „Recht auf die Zote“ vorläufig noch nicht so allgemein reklamiert, wie Seidl zu glauben scheint.

„Oho, das Volk? Ja, das wäre schön!“ höre ich da Seidl einfallen. Er hat bei dem Versuch einer „Massen-

verbreitung" seiner Ideen und Schriften unangenehme Erfahrungen gemacht und erklärt nun, daß dieses Volk unweigerlich Schund- und Schauerromane verlange. Wir haben bei der Herausgabe der „Meisterbilder" das Bildungsbedürfnis des Volkes von einer besseren Seite kennen gelernt und meinen daher, es scheine bei solchen Massenverbreitungsversuchen doch auch ein wenig darauf anzukommen, wie man sie anfängt. R. B.

* Vom Kanon.

Vor einiger Zeit haben wir einen Mozartschen Kanon gebracht und bei dieser Gelegenheit die treffenden Sätze Jahns über diese Kunstform angeführt. Heute sei bloß wiederholt, daß das Kanonsingen noch um das Jahr 1800 eine sehr beliebte Unterhaltung in Wien bildete. Es könnte auch heutzutage in musikalischen Familien ein sehr hübsches Gesellschaftsspiel bilden. Unter anderen hat Joseph Haydn in seinen späteren Jahren „aus besonderer Liebe" eine Menge Kanons komponiert, die er zierlich abzuschreiben und unter Glas und Rahmen als Wandschmuck gleich Gemälden und Kupferstichen aufzuhängen pflegte. Vor kurzem hat M. Friedländer eine Auswahl (Ed. Peters Nr. 2965) herausgegeben und ihr der leichteren Ausführbarkeit wegen Klavierbegleitungen hinzugefügt. Die Stücke sollen unlängst im Düsseldorfer Mozartverein gesungen worden sein und sich vortrefflich angelassen haben. Unsere diesmalige Notenbeilage enthält einen dieser Haydnschen Kanons, aber nicht in der Friedländerschen, sondern in einer kunstvolleren, für den Kunstwart und seine „Bunte Bühne" von Leo Blech besorgten Bearbeitung.

Bildende und angewandte Kunst.

* Der „Kunsterzieher" als Bu-Bu-Mann.

Kennst du ihn, verehrlicher Leser? Er reißt alle Thüren auf und schreit: hinaus mit euren Bildern, es müssen moderne hinein, hinaus mit euren Möbeln, ihr müßt sezessionistische kaufen! In die Schulen geht er und ruft: herunter da vom Katheder, es muß ein Künstler hinauf, denn das allerwichtigste in der Welt ist Kunsterziehung. In die Kirchen läuft er, um an Stelle des Pfarrers einen Maler auf die Kanzel zu schieben, denn die Religion wird nun abgelöst von der Kunst. Hochbedeutsam ist ihm das ideal gedrehte Stuhlbein, und niemals wird er ein Spucknapf benützen, es sei denn, der habe Stimmung. Wissenschaft ist ihm Tand, praktisches Leben mit Verlaub zu sagen Wurst. Zehn Jahre will ich allein herrschen, ruft er, dann aber führt jeder Maurer während der Vesperpause Nietzschen weiter, jede Drehorgel spielt nur noch Richard Strauß und in Neuruppin vervielfältigt man ausschließlich Michelangelos und Klingers, denn warum? — kein Mensch will, keiner kauft also mehr was andres!

Und du kennst diesen Mann nicht, verehrlicher Leser? Aber in einer Menge von Zeitungsartikeln läuft er ja herum! Und das ist doch klar: wer da herumläuft, der muß da sein!

Im Ernst! es ist nachgerade zu bunt, mit welchen Farben die Verfechter einer Erziehung zur künstlerischen Genußfähigkeit heutzutage gemalt werden. Wo ist denn die Partei dieser Fanatiker, mit deren Schreckbild die Gegner unsrer Bewegung immer wieder den Bürger ängsten? Kann einer, der auch nur die Verhandlungen des Dresdner Kunsterziehungstages nachgelesen hat, guten Glaubens von ihrem Dasein sprechen? Vereinzelte Verrückte zwar — ja, aber die gibt's überall, und eben weil es sie überall gibt, sind sie für keine Partei als Typen zu brauchen. Den Bu-Bu-Kunsterzieher, den man malt, benutzt man aber als Typus für die Anhänger einer ganzen großen Bewegung. Was ich oben sagte, ist in jedem einzelnen

Zuge zwar Vergröberung, aber eben nur Vergröberung in der That öffentlich ausgesprochener Behauptungen.

A.

* Nochmals „Kunstbild oder Unterrichtsbild?“

Die Verleger des künstlerischen Wandschmuckes, die Firmen B. G. Teubner und R. Voigtländer in Leipzig, bitten uns um Abdruck der folgenden Erklärung:

„In Heft 14 des Kunstwarts führt Karl Meißner aus, daß die von uns herausgegebenen Künstler-Steinzeichnungen in mehreren der zuletzt erschienenen Blätter nicht ganz dem ursprünglichen Programm zu entsprechen schienen, daß sie Mitteldinge zwischen reinen Kunstwerken und lehrhaften Anschauungsbildern darstellten. Er führt dies darauf zurück, daß die Künstler vielleicht durch eine Reihe unkünstlerischer, pädagogischer Forderungen gebunden gewesen seien.

Thatsächlich liegen die Verhältnisse so, daß die Künstler in den angedeuteten Fällen bei der Gestaltung der Bilder volle Freiheit gehabt haben, daß daher auch sie die volle Verantwortung für das Geschaffene tragen. Auch für die Auswahl der Bilder ist nach wie vor der künstlerische Wert bestimmend gewesen.

Will man das Ganze gerecht und billig beurteilen, so dürfen die Grenzen nicht so eng gesteckt werden, wie dies Herr Meißner zu thun scheint. Er fordert von den Bildern »Bereicherung und Erweiterung unseres Fühlens von der Natur«; das ist gewiß ein Hauptziel, das sie verfolgen. Gerade um das Ziel »Bereicherung des Gefühllebens« aber bei Kindern zu erreichen, wird es notwendig sein, sich den Neigungen und Bedürfnissen des Kindes anzupassen. Daher empfehlen sich Bilder aus Märchen und Sage, aus Geschichte und Volksleben, wie Darstellungen aus dem Erwerbsleben.

Die Aufgabe der künstlerischen Erziehung hat ja dann vor allem darin zu bestehen, an das stoffliche Interesse anzuknüpfen, das Gefühl für den künstlerischen Gehalt und die künstlerische Darstellung zu bilden. Auch bleibt ein entscheidender Unterschied zwischen solchen Bildern, die sich in gewissem Sinne guten Anschauungsbildern nähern, diesen gegenüber immer noch bestehen. Das künstlerische Bild soll den Gesamteindruck, die große Form, die Zusammenstimmung von Licht und Farbe geben und soll so auf Gefühl und Phantasie wirken, während das Unterrichtsbild in erster Linie Stoffe für den zergliedernden Verstand bieten muß.

Das Ziel, das mit dem künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus verfolgt wird, liegt durchaus in der Richtung des Kunstbildes, und diesem soll auch ferner zugestrebt werden. Der überwiegende Teil der bisher erschienenen Blätter eignet sich nicht nur für das Kinderzimmer, sondern bietet auch dem Erwachsenen künstlerisch Wertvolles und Echtes. Auch unter den neuesten Blättern sind solche, es seien nur Volkmanns »Kornfeld« und Kallmorgens »Spitzbergen« genannt. Andere, die im Entwurf vorliegen, werden sich ihnen ebenbürtig anschließen. Darum wird auch der Kunstfreund, der etwa der Vereinigung für Künstler-Steinzeichnungen beigetreten ist und die Bilder für sein Haus verwerten möchte, dabei sicher auf seine Rechnung kommen.

Das Urteil darüber, was durch das einzelne Bild an sich und für die Ziele des ganzen Unternehmens geleistet ist, wird ja gewiß verschieden sein können. Es wird kaum jemand geben, dem alle Bilder gefallen, aber ebenso wenig wird ein ernsthafter Kunstfreund von der Gesamtheit der Werke, die bisher vorliegen, unbefriedigt sein. Das beweist die freudige Zustimmung, die die Wandbilder bisher gefunden haben.“

Den Inhalt der letzten Sätze bestreitet auch Karl Meißner durchaus nicht. Wir unserseits haben ja die Herausgabe dieser Blätter als ein ganz ausgezeichnetes Unternehmen begrüßt und sind von dieser guten Meinung nicht im Mindesten zurückgekommen. Ob im einzelnen Falle ein Druck mehr als ein gutes Kunstbild oder als ein gutes Unterrichtsbild zu bezeichnen sei, darüber wird ja das Urteil je nach den Beurteilern schwanken müssen, wir danken aber den beiden Firmen für die Mitteilung, daß eine Aenderung des Planes keineswegs beabsichtigt sei.

Vermischtes.

* Dürerbund und Sortimentsbuchhandel.

Die für den Dürerbund geplante „Vermittlerstelle, welche den Mitgliedern besondere vom Bund empfohlene und seinen Zwecken dienende Bücher, Bilder, Noten u. s. w. zu ermäßigten Preisen zu vermitteln, sowie Aufträgen die bestmögliche Ausführung zu beschaffen sucht," hat bei einigen Sortimentsbuchhändlern Besorgnisse erregt.

Ich darf den Herren im Namen des vorbereitenden Ausschusses mitteilen, daß sich's in jenem Absatz vor allem um Agitationsmaterial usw. handelt, soweit es seinem Wesen nach überhaupt nicht in den Buchhandel kommen kann. Im Uebrigen müssen wir uns schon unserm ganzen Zwecke nach bemühen, die von uns empfohlenen Sachen gerade durch den Sortimentsbuchhandel zu verbreiten, weil sie auf diesem Wege allein auch über unsre Kreise hinaus gelangen. Nur wenn uns der Buchhandel hierbei hindern, wenn die Sortimenter z. B. die von uns empfohlenen Sachen überhaupt nicht führen wollten, müßten wir uns ohne sie behelfen, — aber daran ist ja wohl nicht zu denken. Im Uebrigen, wir kennen zweierlei: erstens die Notlage, in der sich gerade der kleinere Sortimentsbuchhandel gegenwärtig befindet, und zweitens die Bedeutsamkeit, die zumal in einer kleineren Stadt der Buchhändler für eine gute geistige Sache haben kann. Wer von den Herren nicht aufgehen mag im „Wirken" für die Berliner und sonstige Rangen der Literatur und in sich noch den Stolz fühlt, Vermittler des Guten zu sein, der soll in uns den Bundesgenossen finden, und so verträumte Schwärmer sind wir nicht, daß wir uns solche Bundesgenossenschaft droben im Geistigen bei gleichzeitiger Schädigung drunten im Materiellen denken könnten. A.

* Naumanns Vogelbuch.

In unserm „Literarischen Ratgeber" stand letztes Mal zu lesen: „Wer sich durch ein einmaliges Anlegen eines ordentlichen Stückes Geld ein naturgeschichtliches Hausbuch erwerben will, an dem Kinder und Enkel noch ihre Freude haben werden, der kaufe sich den großen Naumann, Naumanns Naturgeschichte der Vögel Mitteleuropas. Das in jeder Hinsicht vorzügliche, im Texte recht volkstümliche Prachtwerk bringt auf etwa 400 bunten Foliotafeln alle unsere deutschen Vögel, die kleineren in Naturgröße, in einer bisher nie wieder erreichten künstlerischen Schönheit und wissenschaftlichen Exaktheit auch der Farbenwiedergabe. Dieses Buch muß trotz des Preises allmählich in die deutsche Familie eindringen, es wird dann mehr nützen, als aller staatliche Vogelschutz." Heute, wo die Welt für alles, was fleucht und kreucht, wieder große Hochzeitsstube ist, möchten wir an diese Worte erinnern, weil wir denken, die geflügelten Mitbürger unterstützen gerade jetzt unsre Werbung mit ihren lieben Stimmen am besten. Warum nun ist auch für uns der Naumann so wichtig? Erstens, weil die Beschäftigung gerade mit diesem Werk

sehr dazu anregt, sich mit einem begrenzten Naturgebiete wirklich gründlich vertraut zu machen, so gründlich, daß man über das Buch hinaus zur Genossenschaft mit dem Leben selber kommt. Zweitens: weil gerade sein Gebiet, das Vogelreich, ein Gebiet von höchster Wichtigkeit für die Naturschönheit unsrer Heimat ist. Wer es kennt, wird es mit zu schützen helfen. Uebrigens ist im „Vogel-Goethe" auch sehr vergnüglich zu lesen. Und die ungefähr 130 Mark, die das bei Köhler in Gera erscheinende Werk kostet, sind zwar gewiß ein schweres Stück Geld, im Verhältnis aber zu dem, was die mächtigen und prächtigen Bände bieten, sind diese sogar so erstaunlich billig, daß die Neu-Ausgabe nur bei reicher Unterstützung auf die Kosten kommen kann. Begüterte Leute und zumal Büchereien sollten bedenken, daß es auch eine Ehrenpflicht für uns Deutsche ist, so schöne und gute Unternehmungen zu halten und zu ermutigen.

Unsre Noten und Bilder.

Unsre Notenbeilage bringt einen Kanon von Joseph Haydn mit einer ad libitum zu verwendenden neuen Klavierbegleitung von Leo Blech. Bemerkenswert ist, wie schon Haydn hier die von den Modernen vielgebrauchte und ihnen von den Philistern gar sehr verübelte Harmonie des übermäßigen Dreiklangs ohne jegliche Gewissensbisse zur Charakteristik des „bösen Weibes" anwendet. — Man wolle zu diesem Stück den kleinen Rundschau-Artikel „Vom Kanon" vergleichen.

C. G. Ehrlich, der Anno Domini 1773 unser erstes heutiges Bild radiert hat, ist heute ein ganz unbekannter und war sicherlich niemals ein berühmter Mann im Lande der Kunst. Wir geben den „Brand in der Albrechtsburg zu Meißen," den er dargestellt hat, auch gar nicht als ein großes Kunstwerk wieder. Wir bitten zunächst bescheiden unsre ceterum censeo-Bitte: man wolle sich in das Blatt vertiefen. Was es alles erzählt, nicht wahr? Die reine Illustration zu Schillers „Glocke"! Hinten, wo's brennt, der Hof durch Stadtsoldaten bewacht, welche nur die schweren Wassertonnen passieren lassen, die zweispännig herrasseln, und die Feuereimer, die in langer Kette um die Wette vom Brunnen kommen. Vor dem Brunnen Flüchtlinge mit den Bettsäcken u. s. w., rechts vorn erwägende Bürger im Schlafrock und Nachtmütze, rechts hinten auch noch betrachtende Gruppen. Wenn man aber eine Menge Einzelnes sieht, so sieht man doch auch das Ganze. Auch die Wirkung der Flächen, der Massen, des Lichts durch unser Auge auf unsre Seele ist hier mitberücksichtigt. Und nun unsre Frage: wie viele ebenso gute Darstellungen von Tagesereignissen haben wir denn heute? Freilich, wir haben den Photographenapparat! Es wäre, mit Verlaub zu sagen, ein Esel, wer dessen außerordentliche Brauchbarkeit zur Illustration der Woche und des Tages im weitern und der „Woche" und des „Tags" im engeren Sinne bezweifeln wollte. Aber ganz abgesehen davon, daß er in einigen Fällen (wie gerade bei Feuersbrünsten) überhaupt versagt, so ist die Platte bekanntlich ein sehr unintelligentes Wesen: sie meldet uns mit Promptheit, was gerade in diesem Bruchteil einer Sekunde geschieht, der Mensch aber sieht stets mit, was eben war und eben wird, und somit blitzen sich in seinem Kopf die bezeichnenden Augenblicke zusammen. Ehrlichs Darstellung ist durchaus wirklichkeitsgemäß, in der Erinnerung eines Augenzeugen kann sich das Bild ganz genau so gezeichnet haben, wie er's überliefert, denn alles, was der Beschauer bemerkte, ist sicherlich darauf — und doch ist's ganz was andres, als ein Photographenbild. Dieses könnte von einem ähnlichen Ereignis nur durch Zufall Charakteristisches erhaschen, es müßte uns unvermeidlich viel völlig Gleichgültiges mit auftischen. Mit der Feststellung dieser Thatsache ist den Photographenbildern ja lange noch nicht der Stab gebrochen. Auch sie haben ihr Daseinsrecht selbst in der Presse, um Aktuelles zu begleiten — gewiß nicht immer, aber mitunter ist eben Oberflächliches immer noch mehr wert, als gar nichts. Kommt jedoch die Gefahr, daß wir Oberflächliches für Gutes oder gar für Erschöpfendes halten, so können uns alte Bilder wie unser heutiges an das erinnern, was fehlt. Blätter, wie dieses Ehrlichsche, sind vor hundert Jahren durchaus nicht selten gewesen. Und nochmals: Wo sind derartige Illustrationen der Zeitgeschichte heute?

Die vier weiteren Bilder illustrieren Bartnings Aufsatz über „Theaterbau" durch Einzelheiten aus dem Münchner Schauspielhause. Da es uns lehrreich schien, hier auch den Künstler selbst über seine Arbeit zu hören, so ersuchten wir Herrn Riemerschmid, selbst etwas zur Erläuterung der einzelnen Bilder zu sagen. Er schrieb uns darauf: „Das hauptsächlichste Bestreben, von dem ich mich leiten ließ, war, einen Organismus hervorzubringen, alles Willkürliche zu vermeiden, nur das zu bringen, was sich — für mein Gefühl wenigstens — von selbst ergab. Den Werkzeugen, die bei der Entstehung der Zeichnungen dienen, sollte kein Einfluß auf die Form vergönnt werden, den Werkzeugen, die bei der Ausführung dienen, ein möglichst weitgehender. Das sollte gelten bis zur kleinsten und nebensächlichsten Form, jede sollte in sich selbst ihre Begründung tragen, so ehrlich sein, wie ein Ast oder ein Blatt oder eine Knospe am Baum. Am liebsten möchte ich die Wirkung erreicht haben, daß das Ganze den unbefangenen Betrachter weder zu Bewunderung noch zu Verwunderung veranlaßte, sondern zur Freude, die sich ohne Verdienst ergäbe. Ich weiß aber leider schon, daß die tiefestgehende Einsicht und schöpferische Feinfühligkeit zur Ausführung dieser Absichten erforderlich wäre. — Aus den Abbildungen ist natürlich nur recht wenig von der Wirkung der Innenräume zu entnehmen, sie ist sogar, wie immer in solchen Fällen, bis zu einem gewissen Grade entstellt. Der Versuch, durch Worte zu ergänzen, scheitert vor allem daran, daß das Wesentlichste an einem Raum oder einer Form eben gerade das ist, was Worte nicht ausdrücken können. Am zweckdienlichsten sind wohl einige Hinweise auf Material und Farbe. Zum Vorraum: Rauher Putz, gelblich-weiß; Sockel und Pfeiler aus Stampfbeton, gestockt, naturfarben; schablonierte Malerei an der Decke und am Abschluß des Sockels mattrot, die dünnern Linien blau und grün; Thüren aus Fichtenholz mit warm-roter Farbe gestrichen; Boden: rote, sechseckige Thonplättchen. Thürgriffe aus Eisen geschmiedet. — Zum Seitengang im 1. Stock: Unterer Teil der Wandfläche grünlich-grau, oberer Teil kräftiges, tiefes Gelb. Säulchen aus Messing getrieben; Holzwerk: grau gebeiztes, poliertes Ahornholz. Zum Foyer: Hauptmasse der Wandfläche: ein helles grünlichgelbes Grau. Die Felder dazwischen ein helles, leuchtendes Chromgelb. Decke gelblich-weiß. Boden mattgrünes Linoleum. Holzwerk, grau gebeizter, polierter Ahorn. Beschläge und Thürgriffe poliertes Messing, Säulen aus Messing getrieben, um die Eisenträger gelegt und mit Zement ausgegossen. Die Felder, welche den Eingang oben umfassen, sind für Wandgemälde bestimmt, welche die höchste Steigerung der farbigen Gesamtwirkung bringen sollen. Zum Bühnenrahmen und Vorhang: Bühnenrahmen, ›alt vergoldet‹ mit blaugrüner Bemalung in den Vertiefungen. Vorhang graugrüner Baumwollsammt, Maschinenapplikation aus „changierendem" Tafft, roten Baumwolllitzen und kleinen Stückchen roter Seidenstoffe und Militärtuche."

Dürerbund.

Wir haben nun zu den Wahlen für den Arbeitsausschuß zu schreiten. Da der Dürerbund bis jetzt so gut wie ausschließlich aus Lesern des Kunstwarts besteht, so ist es das Einfachste, die Liste unsrer Vorschläge hier zu veröffentlichen. Wir nennen im Folgenden alphabetisch die Herren, deren Wahl in den Arbeitsausschuß wir unserseits für zweckentsprechend halten:

F. Avenarius, Dresden-Blasewitz (für das erste Jahr als Vorsitzender).

Dr. R. Batka, Prag-Weinberge.

Dr. W. Bode, Schriftsteller, Weimar.

ev. Pfarrer A. Bonus, Schriftsteller, Groß-Muckrow.

Prof. Dr. J. Brinckmann, Museumsdirektor, Hamburg.

Georg D. W. Callwey, Verlagsbuchhändler, München (für das erste Jahr als Kassenwart).

Prof. Th. Fischer, Architekt, Stuttgart.

ev. Pfarrer G. Frenssen, Schriftsteller, Hemme.

Dr. G. Göhler, Musikdirektor, Leipzig.

Lehrer C. Götze, Hamburg.

Baurat Gräbner, Architekt, Dresden.

Hofburgschauspieler Ferd. Gregori, Wien.
kath. Pfarrer Dr. H. Hansjakob, Freiburg i. B.
Prof. K. Henrici, Architekt, Aachen.
Dr. G. Hirth, Schriftsteller, München.
E. Humperdinck, Komponist, Berlin-Charlottenburg.
Dr. P. Jessen, Museumsdirektor, Berlin.
Maler Graf L. von Kalckreuth, Stuttgart.
W. Kreys, Architekt, Dresden-Blasewitz.
Prof. Dr. Konrad Lange, Tübingen.
Prof. Dr. A. Lichtwark, Museumsdirektor, Hamburg.
R. Mielke, Schriftsteller, Berlin.
Karl Muth, Einsiedeln.
Lehrer K. Muthesius, Weimar.
Bildhauer H. Obrist, München.
Dr. Pauli, Museumsdirektor, Bremen.
Rittergutsbesitzer W. von Polenz, Schriftsteller, Ober-Cunewalde.
W. Raabe, Schriftsteller, Braunschweig.
Maler R. Riemerschmid, München-Pasing.
P. Rosegger, Schriftsteller, Graz.
Prof. E. Rudorff, Berlin.
kgl. Bauinspektor Hans Schliepmann, Berlin.
Maler P. Schultze-Naumburg, Berlin.
Prof. Fritz Schumacher, Architekt, Dresden.
Prof. Dr. P. Schumann, Schriftsteller, Dresden-Blasewitz (für das erste Jahr als erster Schriftführer).
Zeichner Oskar Schwindrazheim, Hamburg.
Geh. Oberregierungsrat Dr. W. von Seidlitz, Dresden-Blasewitz.
Regierungsrat C. Sitte, Architekt, Wien.
H. Sohnrey, Schriftsteller, Berlin-Steglitz.
Prof. Hans Sommer, Komponist, Braunschweig.
ev. Pfarrer H. Steinhausen, Podelzig.
Hofkapellmeister Richard Strauß, Berlin.
Prof. Hans Thoma, Maler, Karlsruhe.
L. Weber, Schriftsteller, München.

Wir bitten, vorläufig noch alle Zuschriften in Sachen des Dürerbundes unter der Adresse „Avenarius, Dresden-Blasewitz“ zu senden. Angemeldete Mitglieder, die mit dieser Liste einverstanden sind, wollen uns dies durch Postkarte mitteilen, solche, die nicht damit einverstanden sind, wollen uns die von ihnen bevorzugten Herren nennen, damit wir deren Heranziehung in Vorschlag bringen können. Nach Eingang der Erklärungen, spätestens aber Anfang Juni werden wir die gewählten Herren fragen, ob sie die Wahl annehmen. Das Weitere liegt fortan in der Hand des so gebildeten Arbeits-Ausschusses, der sich nach Bedarf ergänzen und organisieren kann. Bis zum ersten Erscheinen des Dürerblattes (das dann baldmöglichst eingerichtet wird) werden die Mitteilungen des Bundes noch durch den Kunstwart veröffentlicht werden.

Dresden-Blasewitz, Für den vorbereitenden Ausschuß:
Ende April 1902. F. Avenarius.
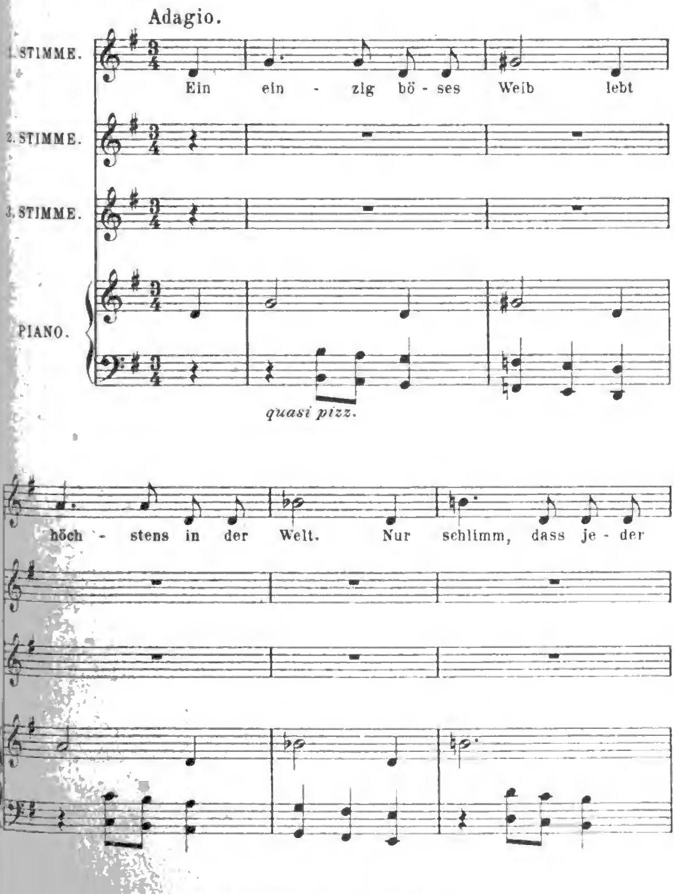
Inhalt. Liebhabertheater. Von Ferd. Gregori. — Konzertprogramme. Von H. Pudor. — Theaterbau. Von L. Bartning. — Lose Blätter: Aus Joseph Ruederers „Fahnenweihe.“ — Rundschau. — Notenbeilage: Haydn, Kanon: Das böse Weib. — Bilderbeilagen: C. G. Ehrlich, Brand; vier Abbildungen: Münchner Schauspielhaus.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
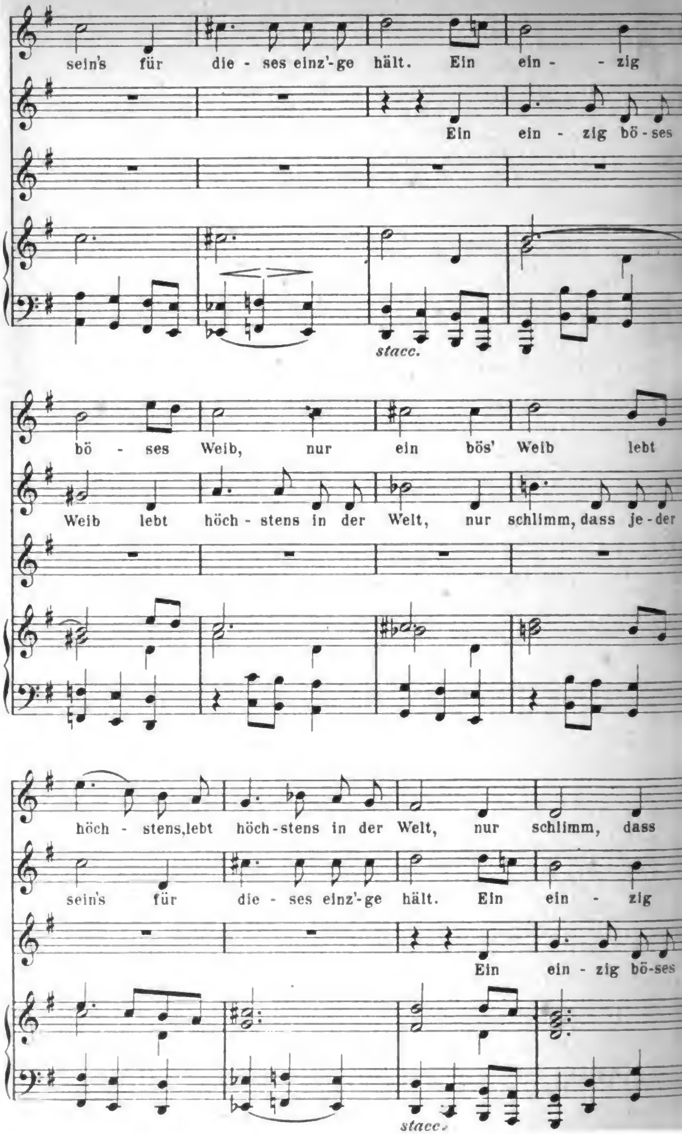
BEILAGE ZUM KUNSTWART
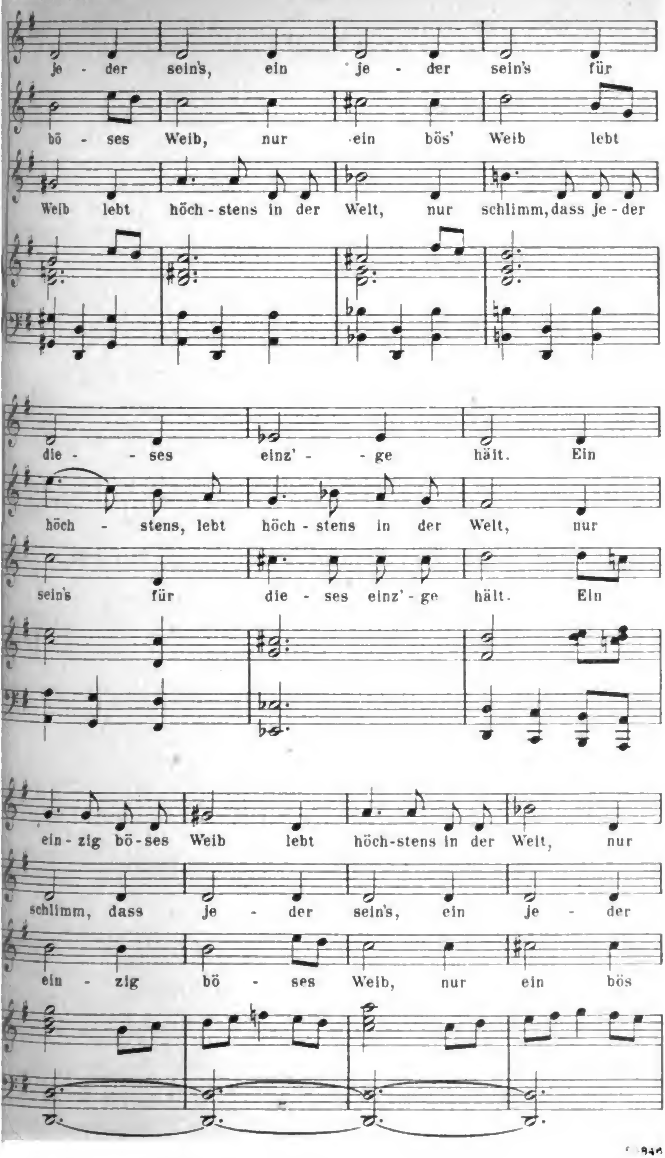
JOSEPH HAYDN.
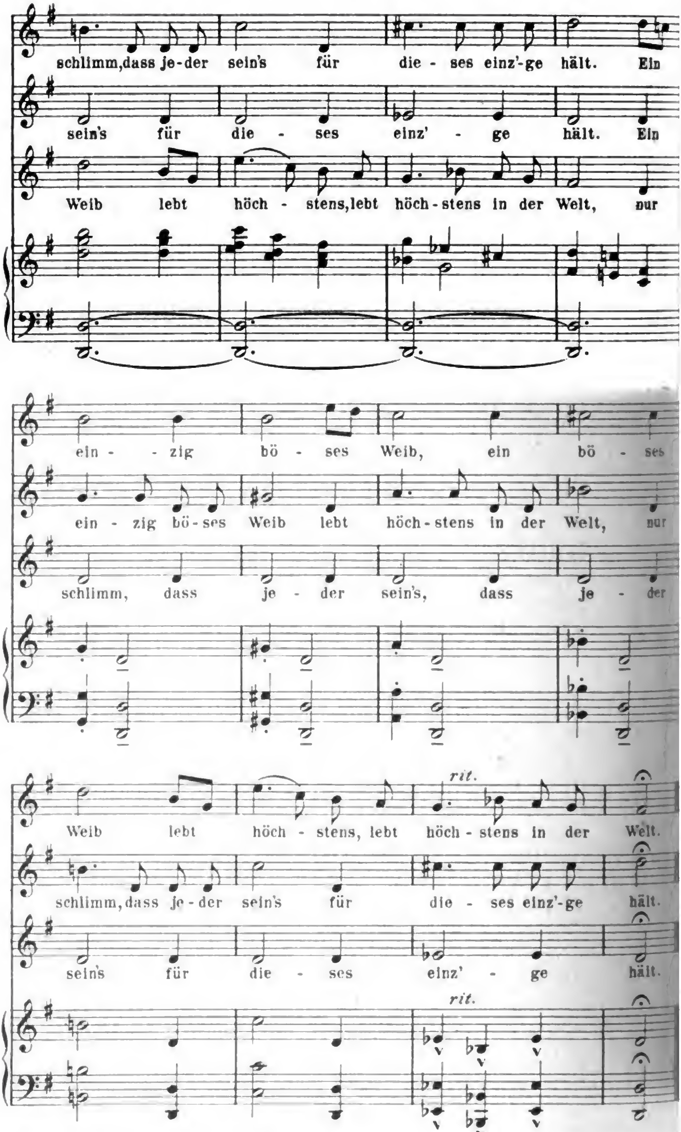
KANON: DAS BÖSE WEIB
von
G. E. Lessing.



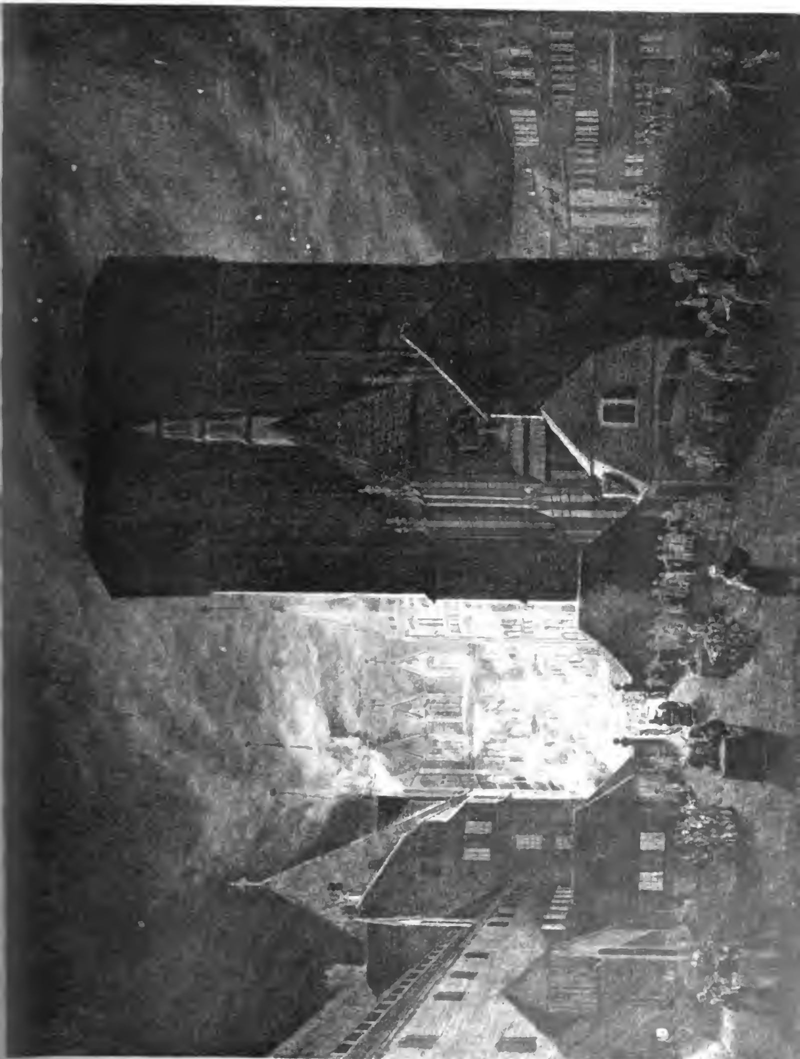
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München


sein's für die - ses einz'-ge hält. Ein ein - - zig
Ein ein - zig bö - ses
stacc.
bö - ses Weib, nur ein bös' Weib lebt
Weib lebt höch - stens in der Welt, nur schlimm, dass je - der
höch - stens, lebt höch - stens in der Welt, nur schlimm, dass
sein's für die - ses einz'-ge hält. Ein ein - zig
Ein ein - zig bö-ses
stacc.


je - der sein's, ein je - der sein's für
bö - ses Weib, nur ein bös' Weib lebt
Weib lebt höch - stens in der Welt, nur schlimm, dass je - der
die - - ses einz' - - ge hält. Ein
höch - stens, lebt höch - stens in der Welt, nur
sein's für die - ses einz' - ge hält. Ein
ein - zig bö - ses Weib lebt höch-stens in der Welt, nur
schlimm, dass je - der sein's, ein je - der
ein - zig bö - ses Weib, nur ein bös



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



13. Jahrg. Erstes Juniheft 1902. Heft 17.



Der Kunstwart

„Hab' ich Talent?“

Wer eine Zeitung, wer gar eine Zeitschrift herausgibt, in dem die Literatur eine Rolle spielt, der kennt die dicken Briefe genau, die auch diese Zeilen angeregt haben. Manuskripte mit Begleitschreiben sind darin, und die Frage, die gestellt wird, heißt: „Hab' ich Talent?“ Daß in deutschen Landen außerordentlich viel gedichtet wird, daß also solche Briefe zu Hauf eingehen, daß demnach der betreffende Redakteur sie *alle* gewissenhaft gar nicht erledigen *kann*, wenn er überhaupt noch sonst etwas machen will, darüber sind sich die Einsender zumeist ja klar. Und so haben fast alle Begleitschreiben zweierlei Gemeinsames. Sie sagen erstens: „wie könnten Sie all das lesen, was Ihnen sicherlich geschickt wird“ und sagen zweitens: „aber in *meinem* Fall liegt eine Ausnahme vor.“ Erst bei der Begründung, *warum* denn die Ausnahme vorliegt, beginnt die Verschiedenheit.

Das ist komisch, und an unfreiwilliger Komik sind ja überhaupt diese Sendungen reich, trotzdem aber wäre es grundfalsch, über einen wie über den andern nur zu lächeln. Neben dem Gecken und, mit Verlaub zu sagen, der Gans, deren Eitelkeit nach dem Lorbeer schmachtet, kommt auch der bescheidene Lehrer, der jahrzehntelang still Verwahrtes nach Kämpfen mit sich selbst nun doch zeigt, weil er über sich ins klare kommen will, oder der Vater, der fragt, ob die Familie auf diese Probe hin ihrem Jungen eine höhere Ausbildung zusammensparen soll, oder die Frau, die wissen möchte, ob ihr Talent zu ehrlichem Lebensunterhalt ausreicht. Auch sind ja, was gesandt wird, keineswegs bloß fade Reimereien: mitunter blitzt nach zwanzig Nachbildern lebensvoll eine eigene Anschauung auf, tönt nach zwanzig Nachklängen anmutend ein eigenes Gefühl, blickt aus verschleiertem Auge ein echtes eigenes Menschengesicht — und man darf sagen: die Fälle, in denen auch der Kundigste die Talentfrage frischweg verneinen könnte, bilden unter allen gar nicht die Mehrzahl. Wie aber die Sachen auch liegen mögen: das Eingehen

auf solche Zuschriften ist undankbar für beide Teile. Und alle, die Gedichte, Erzählungen, Dramen bekannten Schriftstellern oder Redakteuren zur Prüfung einsenden, möchten wir zu einer kurzen Betrachtung darüber einladen, weshalb guter Rat auf diesem Markte so teuer ist.

Zunächst: wer ist hier ein Kundiger? Theodor Storm meinte bekanntlich, es gäbe wirkliche Kritiker so selten wie wirkliche Dichter, als wirkliche Dichter ließ er unter den mitlebenden aller Dichtungsarten höchstens ein halbes Dutzend gelten, als „geborene" Lyriker davon zwei bis drei, aber für Lyrik, meint' er auch, sei die kritische Befähigung so besonders selten, daß man ein festes Zutrauen in dieser Beziehung zu keinem einzigen lebenden Rezensenten haben könne. Das scheint grantig gesagt, aber der Satz übertreibt gewiß nicht: Poesie schon beim ersten Kennenlernen sicher zu bewerten, ist eine der allerseltensten Fähigkeiten. Weiß ich aus deutlicher Erfahrung, daß sie mir selber fehlt, so tröstet's mich, daß ich auch unter unsern feinsinnigsten Literaturkritikern keinen weiß, der nicht zugeben müßte, daß sein Urteil über ein Talent da und dort geirrt hätte. Einer, den als Kritiker heut jeder Gebildete mit Achtung nennt, hat noch bei Gottfried Kellers Tode von dessen Poesie geringschätzig als von Philisterei gesprochen, obgleich er schon damals kein Knabe mehr war. Und Keller starb doch damals schon, starb als Greis, wie lang' aber irren sich selbst wirkliche kritische Talente erst den Jüngeren gegenüber? Schriftsteller wie Liliencron, Hauptmann und Dehmel haben noch vor zwei, drei Jahren als „Kladderadatschreif" gegolten, und doch waren die Trojan u. s. w., die sie verspotteten, ihrerseits weder Hohlköpfe noch auch nur literarisch kritiklose Männer, sie waren nur auf die Eigentümlichkeit jener Jüngeren nicht eingestellt. Bei der Gegenpartei wieder: wie maßlos sind „jene andern" anderseits überschätzt worden! Wie viele Dichter haben wir als Messias begrüßen hören, die dann still vom Throne zum Fußboden stiegen, ja vielleicht aus dem Festsaal verwiesen wurden! Stets sind es Jahrzehnte, oft sind es halbe Jahrhunderte, bis auch die ernste Kritik den Erscheinungen gegenüber die Stelle findet, auf der sie sich bis auf weiteres hält. Wir sprechen heut nicht von dem Wert der Kritik in der Geisteskultur einer Zeit überhaupt, also auch nicht davon, weshalb sie trotz dem und alle dem ein sehr wertvolles Glied im Ganzen ist. Wir sprechen von der Zuverlässigkeit eines einzelnen Urteils für einen Einzelnen. Wir sprechen davon, ob es Sinn hat, ein paar Dutzend, ein paar hundert Männer im Reich einer maßgebenden Kritik für fähig zu halten, weil sie Professoren der Literaturgeschichte oder Redakteure von Literaturblättern sind. Denn sozusagen bloß „Spaßes" halber darf man sie doch wohl nicht bemühen. Da man aber das gründliche Sich-versenken in umfangreiche Handschriften einem beschäftigten Manne doch auch nicht zumuten mag, meint und schreibt man sogar, „ein paar Blicke" auf ein paar Blätter „dürften wohl genügen"! ....

Meist ist dem Einsender all das Gesagte nichts Neues. Aber bewußt oder tief im dunkeln Herzkämmerlein verschlossen trägt er den Wunsch nach Ermutigung. Man könnte sagen: dann hat er's ja gut: tönt ihm ein Ja zurück, so ist er zufrieden, hört er ein Nein, so denkt er: der Mann war der rechte nicht und wendet sich an einen andern. Wo wird geschrieben, was nirgend seinen Lober fände?

Aber von derlei Schutzgefühlen dürfen wir bei einer ernsthaften Erörterung der Frage ja doch wohl absehen.

Doch tritt noch etwas besonders bedenkliches hinzu. Auch für geistige Niederschläge in dichterischer Form kommen verschiedene Arten von Talent in Frage, und gerade die im Publikum am meisten geschätzte ist die wertvollste keineswegs. Das Talent des leichten, flüssigen, gefälligen Reim- und Rhythmus-Spinnens gilt dem glücklichen Eigentümer und seinen Freunden zumeist als ein dichterisches Talent schlechthin. In Wahrheit liegt's etwa umgekehrt: Rhythmus und Reim wird gerade dem starken lyrischen Talente anfangs meist außerordentlich s c h w e r. Sagt doch dem tiefer Begabten der bloße Wohlklang gar nichts, ahnt er doch in jedem einzelnen Falle einen b e s o n d e r e n Klang aus den Dingen heraus, der die bezeichnende Sprache gerade dieser Anschauung in gerade dieser Stimmung ist und den zu bannen die Zaubermeister-Arbeit einsetzt. Was Böcklin vom Bilde sagt, gilt vom Gedichte gerade so: „Das Schwerste ist, die Lust nicht zu verlieren." Das Schwerste ist, die neue Phantasieanschauung samt ihrer Stimmung so lange und so oft in voller Lebendigkeit wieder zu erzeugen und wach zu halten, bis sie gebannt ist. Da wird versucht, gefunden und verworfen, verzagend beiseite gelegt und hoffend wieder aufgenommen, bis endlich ein Ding entsteht, — das der gewandte Versmacher ob seines holperigen Ganges vielleicht belächelt. Keineswegs wird es jeder Professor oder Redakteur „talentvoll" finden. Man denke an Hebbel, Keller, K. F. Meyer. So lange solch ein Talent noch im W e r d e n ist, so lange es seine Ausdrucksmittel noch nicht im eigenen Feuer geschmiedet h a t und nun beherrscht, so lange k a n n keiner sagen, ob es die dichterische Technik je bewältigen oder lebenslang zu den „Stummen des Himmels" gehören wird. Die glatten Reimer dagegen müssen, wenn jemals was nützliches aus ihnen werden soll, gleichsam umlernen von Grund aus, sie müssen erkennen, daß Dichten ein Bilden mit Vorstellungen und Gefühlen nicht aber ein Schönreden ist. Daß ihnen dies glücke, ist unwahrscheinlich von vornherein, daß es ihnen auf einen Brief hin glücke, dreifach. Was überhaupt soll man ihnen schreiben, wenn auch der Sachverhalt klar liegt? Die Wahrheit besagte: ihr könnt Anerkennung finden, wenn ihr weiter dichtet, so gut wie all die reimenden Dilettanten, die seit Bodenstedt, Rittershaus, Baumbach, Wolff bis zu den kleinen Mode-Verslern von heutzutage im großen Publikum für Poeten gelten, ihr könnt ein Rühmchen finden und selbst einen Ruhm — und dennoch, wenn ihr die deutsche Literatur lieb habt, so verschont sie. Die Folge solch eines Briefes aber wäre nur, daß die Gehässigkeit des Befragten jedem Einsender klar wie die Sonne würde. Viel Zweck also hätt' es wohl auch nicht.

Aber nun den Fall: es hat einer Talent, Talent auch im besseren Sinne, ganz klar und unzweifelhaft, er hat's. Sonderbar, wie viele vermeinen, dann wäre auch die Folgerung eindeutig klar: nun baue es aus und baue drauf weiter. Ich will von allem „Praktischen" und von dem so unbegreiflich häufigen Trugschluß absehen: hast du Talent, so bau auch dein D a s e i n darauf — als zeugten noch immer nicht genug verfehlte Schriftsteller-Leben von einem Kampf, den ohne Schaden für Leib und Seele aus einem Hundert nicht einer führt. Man sieht ja

nur die Wenigen, denen's gelang, die tausend Verkommenen sieht man nicht. Möge dies alte Lied also schweigen — wer aber bürgt wenigstens dafür, daß ein Talent sich entwickelt, ja, daß es auch nur bleibt? Wie viele thaten nach dem ersten Anlauf einen guten Sprung, dann aber begann das Schleichen! Der Punkt des Stillstandes in der Gehirnentwicklung, mit dem das Philisterium beginnt, liegt für einen jeden anderswo, gerade für dichterisch Schaffende aber liegt er oft erstaunlich nah, auch wenn ihn nicht irgend eine Krankheit um eine Reihe von Jahren vorverlegt. Sehen wir rosig, nehmen wir an, er liege gerade in allen unsern Fällen fern! Ist denn dann wenigstens mit dem Zusprechen von Talent etwas sehr Wichtiges bestätigt?

Das nämlich setzen denn doch die meisten Anfrager voraus. Talent haben, meinen sie, heißt Reichtum haben, zum mindesten einmal geistigen. In Wahrheit besagt Talent haben weiter gar nichts, als Ausdrucksvermögen haben. Heißt es im Tasso von der Natur:

„Sie ließ in Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide," —

so macht doch erst der Mensch Tasso das Talent Tasso zu dem Gesamtwesen, an das wir bei dem Namen Tasso denken. Das Talent zum dichterischen Ausdruck muß einen Gehalt auszudrücken haben, oder ich bin als einer der Mitreimer, von denen auf jeden ursprünglichen Dichter zweitausend kommen, trotz allen Talentes mit meiner Dichterei einer der überflüssigsten Zeitgenossen. Ursprünglichkeit — das ist's! Ich muß ein Mensch sein, der mit seinen eigenen Organen aus den Tiefen schöpft, der zur Natur in eigenem persönlichen Verhältnisse steht, auf dem das Leben um ihn herum mit besonderen Tasten spielt, daß besondere Regungen anschwingen, welche die Andern noch nicht kannten und nun doch sofort als eine Bereicherung auch ihres Ichs empfinden und die deshalb eine Bereicherung unseres Geschlechtes sind. Dann nämlich: wenn das Talent, der Ausdruck sich ihnen gesellt. Um nochmals das Wort Jean Pauls zu gebrauchen: es gibt „Stumme des Himmels", es gibt jener ursprünglichen Naturen viel, denen die Sprache versagt ist — ursprünglicher Mensch und Talent sind zwei verschiedene Begriffe, und erst wenn beides sich in einer Persönlichkeit vereint, ist die Anlage zum echten Poeten da.

Nein, auch dann noch nicht immer. Auch ein Charakter muß noch dabei sein. Ein Charakter, dem die Wahrhaftigkeit sich selbst gegenüber tiefstes Lebensbedürfnis ist. Wem das Dichten ein „Spiel" ist, wer nicht mit der heißesten Vollkraft um das erlösende Wort zu ringen vermag, bis er endlich, endlich das besondere Gefühl aus dem Dunkel hervorhebt, auch der gibt der Allgemeinheit nur durch seltenen Zufallsfund einmal einen neuen Wert, und für diesen zufälligen echten schädigt er sie durch andre, die flach oder falsch sind. Hat er doch immer mit der Versuchung zu kämpfen, mit seinem Pfunde im übeln Sinne zu wuchern, nach dem hinzuhören, was auf dem Markte gewünscht wird, mit der Versuchung umzufärben, anzupassen, hübsch zu machen. Wem als Poeten der Erfolg den Weiterweg bestimmt, der mag mit Rosen

und Lorbeer bekränzt werden, ein Nichtsnutz bleibt er doch. Tief beklagenswert aber ist, wen etwa das Mitgefühl mit Weib und Kind auf solche Pfade drängt, obgleich er die Stimme in seinem Innern hört.

Gerade wir werden wohl nicht so mißverstanden werden können, als wenn wir die echten Werke der Dichtung in ihrer Bedeutung fürs Ganze unterschätzten. Darüber haben wir gesprochen, als zum ersten Male Goethestiftung und Urheberschatz zur Rede standen. Wo zu hoffen ist, daß Ursprünglichkeit, Talent und Charakter in Einheit zusammenarbeiteten, wenn man ihnen die Steine vom Wege nähme — da ist es Pflicht der Allgemeinheit zu helfen, Pflicht einfach aus ihrem eigenen Egoismus heraus und Pflicht ohne Bedenken davor, daß die meisten Hoffnungen vielleicht dennoch trügen. Aber nur Leistungen dürfen hier sprechen, nicht Versuche, nicht „Proben", und nur Leistungen, die eine Anzahl verständnisvoller Beurteiler aus der ganzen Fülle der zugänglichen Erscheinungen als die für die Allgemeinheit auf diesem Gebiete wichtigsten herausgesichtet haben. Kommen tausend Einsendungen an einen Redakteur aufs Jahr, so kommt er vielleicht jedes Jahrzehnt einmal in die Lage, solch einen Fall zu vermuten, und von zehn solchen Vermutungen werden wieder neun täuschen. Denn Gedichte werden jährlich zu Millionen gemacht, solche aber, die dauernde Bereicherungen des Ganzen sind, höchstens eines im Jahr. Oder hat uns das neunzehnte Jahrhundert mehr als hundert Gedichte hinterlassen, die unsre Literatur nicht entbehren könnte? Sie freilich sind Früchte, so kostbar und so reich an Samen, daß in der Hoffnung auf eine einzige von ihnen zehn Beete gepflegt werden dürften.

Glaub' ich Talent zu haben, so hab' ich ein Recht, es für mich zu pflegen, ja sogar eine Pflicht, es in ernster Arbeit so weit auszubilden, wie ich das eben kann. Ob ich mich in meiner Annahme getäuscht habe oder nicht, werd ich besser als von irgend einem andern vielleicht von mir selber erfahren, im Laufe der Jahre, gerade während dieser Arbeit. Literaturgeschichten und Poetiken lass' ich derweil, wenn ich gescheit bin, vollkommen beiseit, und nach aller Möglichkeit auch die sämtlicher Väter und Brüder in Apoll. Mit den Dingen selbst, mit denen befass' ich, mit denen umfass' ich mich, mit denen ring ich: „ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn." Und immer wieder, immer auf neue Weise, immer von anderen Seiten greif' ich sie an. Nicht zu jeder, nur zu Feierstunden meines Ichs, wenn seine Kräfte erhöht sind. Dann werden sie verworren zu tönen beginnen, heimlich, wie der Wald im Mondschein, wenn er den Andern am tiefsten schweigt. Und wenn das Tönen zu einem Flüstern wird und das Flüstern zu einem Reden, und das Reden mir sagt, was die Welt noch Keinem gesagt hat, dann darf ich versuchen, das Gehörte ins Menschenwort, in mein Wort zu bannen. Ein Schöpfen immer aus dem Leben selbst. Ein Schöpfen, das ein Schaffen ist. Und damit etwas vom Allerherrlichsten, was das Leben bietet. Für mich — ob auch für andere, das ist eine zweite Frage. Und für den selbstbewußten Einzelnen sollte es die mindere sein. A.

Gute Romane.

Romantik, Realismus, Heimatkunst, heutzuge drei geläufige Worte, die den Romanen meist gegen den Willen ihrer Väter angeklebt werden. Trotzdem will auch ich drei Bücher mit diesen Etiketten versehen, weil nun einmal Ordnung, was man auch gegen die Etiketten selbst sagen mag, keine schlechte Sache ist.

Riccarda Huch hat einen neuen Roman ausgehen lassen: „Aus der Triumphgasse" (Eugen Diederichs, Leipzig 1902). Die Triumphgasse ist ein unsauber italienisch Gäßchen voll Schmutz und Stank nicht nur in ihren Rinnsteinen, sondern ebenso auch in ihren Menschen. Es häufen sich Verbrechen aller Art. Was nur immer Armut und Verwahrlosung in wildem Verein zu Stande bringen können, hier geschieht es. Zola kann nicht mehr schreckliches auf ein paar hundert Seiten erzählen. Und doch liegen Welten zwischen ihm und Riccarda Huch, die sich außer im rein Stofflichen nirgends berühren. Schon daß aus dem Sumpf der Triumphgasse immer wieder Kinder mit reinen Zügen auftauchen, zeigt eine ganz andere Welt- und Menschenbetrachtung. „Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Handlungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen, und wenn ihr den alten Kram auch millionenmal durcheinander würfelt und übereinander wälzt," sagt Friedrich Schlegel. „Der milde Widerschein der Gottheit im Menschen macht ein Buch romantisch und macht es überhaupt erst zur Dichtung . . . Das romantische Buch ist ein Meer, dem der Widerschein der Tiefe oder des Himmels die Farbe, den Charakter, den Ton gibt." (Vergl. R. Huch: Blütezeit der Romantik.) Das trifft auf den „romantischen" Roman: „Aus der Triumphgasse" zu. Das Symbol eines Ichs, wie die Verfasserin in dem eben genannten Buch selbst einmal sagt, ist dieser Roman. Und noch eins ist an ihm durchaus romantisch. „Alles Poetische muß märchenhaft sein", meinte Novalis einmal. Riccarda Huch selbst legt das so aus: „Wenn man sich vornimmt, die Lebensläufe verschiedener, beliebiger Menschen nach Märchenart zu erzählen, indem man sie liebevoll genau betrachtet, die kleinen, seltsamen Zufälligkeiten und Verknüpfungen sich nicht entgehen läßt und alles als bedeutend ansieht, so wird man finden, daß jedes, auch das ärmste Leben so wunderbar wie irgend ein Märchen ist." Nun, so hat die Dichterin die Menschen ihrer Gasse gesehn. Aber zugleich ist auch der Realismus nicht spurlos an ihr vorüber gegangen. Das zeigt einmal die Form ihres Buchs, die im Gegensatz zu der der Romantiker von damals es nicht ein Chaos bleiben läßt, sondern es zu einem Kosmos ordnet und rundet, ihm Geschlossenheit und Einheitlichkeit verleiht. Das zeigt ferner die scharf umrissene Charakteristik der Menschen, namentlich der Mädchen und Frauen, sowie die ganz unsentimentale Art, mit der fast grausam deutlich und grausam oft die Beobachtung gestaltet wird, daß der Mann das Schicksal aller Mädchen und Frauen aus dem Volk ist, dem sie wie die Motten zuflattern, um an ihm zu Grunde zu gehen, mögen sie auch von Klein auf in der eignen wie in den Nachbarfamilien dutzendmal es beobachtet und erlebt haben, daß fast alle Weiber der Triumphgasse vom Mann verbraucht, vernichtet werden. Nur eins behagt mir nicht sonderlich an diesem

Buch: der Satzbau. Es wird eine möglichste Simplizität des Stils angestrebt, um es romantisch auszudrücken. Es kommt dabei in Wahrheit aber oft ein Satzbau heraus, der einem „wissenschaftlichen Werk“ immerhin auch heute noch anstehn mag, aber nicht einem Dichtwerk. Das ist mein einziges ernste Bedenken gegen dies wertvolle Buch, aus dem das Leben spricht, wie es eine Persönlichkeit schaute, die eigne Augen und Seele hat, um es in seinen Tiefen zu sehn und zum Kunstwerk zu verdichten. Es ist hiernach selbstverständlich, daß dies Buch dem Durchschnittsleser nicht so leicht eingeht wie etwa der neueste Tovote. — Aber alle die düsteren, schweren Schicksale in dem Roman? alle die schlechten Menschen und häßlichen Thaten? Ich möchte sagen: was für Rembrandt das Licht ist, ist für Riccarda Huch die Seele. Weil sie alles in eine unmittelbare Beziehung zu ihr setzt, wird auch das häßlichste „schön.“ Einem ästhetischen Theoretiker möchte ein Vergleich zwischen Zolas „L'Assomoir“ z. B. und Huchs „Aus der Triumphgasse“ für seine Theorie vom „Schönen“ recht wertvoll sein können.

Ganz anders geartet ist mein zweites Buch, nämlich Clara Viebigs Roman „Die Wacht am Rhein“ (F. Fontane & Co., Berlin 1902, 6 Mk.). Da ich eben Rembrandt nannte, möchte ich des Vergleichs wegen hier auch einen Maler nennen, Liebermann. Von der Art dieser „realistischen“ Kunst ist dieser Roman. Es fehlt nicht an Intuition, ohne sie gibt es überhaupt keine Kunst. Aber sie rührt fast nur an das Normalmenschliche und an das Aeußere. Man kann ja auch beim Seelischen von einem Aeußeren reden und es dann etwa „Psychologie“ nennen. Das tiefer Seelische, nennen wir's, auch auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden: das Mystische, ist nicht vorhanden oder noch nicht entdeckt. Diese Kunst gibt ausgezeichnet alles Vordergrundliche, wozu auch das Soziale, das Milieu u.s.w. gerechnet sei, alle physischen und psychischen Einzelheiten, aber sie hat wenig Horizont und zeigt wenig Perspektive. Rein artistisch gesehn, bedeutet das noch keinen künstlerischen Fehler. Aber menschlich betrachtet schließt es einen Mangel in sich. Wir verlangen eben, soweit wir Menschen und nicht nur Literaten sind, nach Horizont, sehnen uns nach Perspektive und geben einem Buch, das dies besitzt, den Vorzug vor einem andern, selbst wenn das „realistische“ Werk artistisch vollendeter, abgerundeter sein sollte als das „romantische.“ Die Tendenz der „Wacht am Rhein“ ist mir, ohne daß ich mich zu täuschen glaube, ziemlich deutlich. Die Dichterin, die lange in Düsseldorf lebte und jetzt Berlin ihre Heimat nennt, fand hieraus sozusagen ihr Problem: niederrheinische und altpreußische Art neben einander zu stellen, auf einander wirken zu lassen. Die altpreußische Art wird hauptsächlich durch einen Feldwebel, Rinke, vertreten, die niederrheinische durch eine Fülle von Gestalten aus dem Kleinbürgertum der Stadt Düsseldorf, in der Rinke garnisoniert ist, wo er seine Frau findet, eine Niederrheinerin, womit die besten Gelegenheiten gegeben sind, niederrheinische und altpreußische Art in ihrem Nebeneinander und Gegeneinander darzustellen. Das gelingt Clara Viebig ganz besonders gut mit den Niederrheinern, die so mancherlei einschmeichelnde Liebenswürdigkeiten besitzen, aber nicht allzu viel Charakterstrenge. Sie sind sehr für Leben und Lebenlassen. Der Feldwebel Rinke mit seinen starren Grundsätzen von Treue, Tapferkeit, Gehorsam, Pflichtgefühl und Ehre ist dagegen für

meinen Geschmack zuweilen wie mit dem Lineal gezeichnet. Die frischeste, dichterischste Gestalt des Buchs ist Josephine, die Tochter dieser altpreußisch-niederrheinischen Ehe, in der Vaters und Mutters Blut miteinander oft in Streit liegen, bis schließlich der Vater in ihr endgültig siegt, ohne daß sie deshalb den niederrheinischen „Charme" verliert. Ihre Kinderzeit und ihre Witwenzeit scheinen mir besonders gut gelungen, während die dazwischen liegende Liebesgeschichte mit einem Leutnant reichlich konventionell ist. Derlei findet sich in den meisten „patriotischen" Romanen. Hierher stammt wohl auch der nicht sehr glückliche Titel. Der weit angelegte Roman, in dessen Anfängen noch die napoleonische Zeit umgeht (was sehr mit Recht bei diesem Stoff geschieht), schließt mit 1870. In dem altpreußischer und niederrheinischer Art gemeinsamen Jubel über den Erfolg dieses Jahres klingt der Roman aus. Das ist also das, worin diese so verschieden gearteten deutschen Stämme eins werden. Dieser Schluß, für naive Gemüter gewiß wirksam, ärgert mich. Einmal, weil er mir wieder zu konventionell vorkommt. Von 1870 haben schon so viele Durchschnittsromane gelebt, und die Saiten, die da bei jedem von uns ins Schwingen geraten, sind durch diese Durchschnittsromane so sehr und so oft schon verstimmt worden, daß man diese Zeit eigentlich nur noch, wie es z. B. Frenssen im Jörn Uhl thut, als Episode so verwenden kann, nicht aber als Abschluß. Ich wenigstens empfinde so. Zweitens aber ist es für die „Wacht am Rhein" gar kein Schluß, sondern nur ein Abbrechen, denn nach dem Anfang von vor 1848 gebührt ihm auch ein Ausgang, der die letzten dreißig Jahre irgendwie mit berücksichtigt. Was heute Nord und Süd zusammenhält, hat nicht mehr nur mit jener Einheitsidee von 1870 zu thun, und die Verschiedenheit der deutschen Stämme äußert sich heute allerorten wieder recht kräftig, wie es seit der Römer Zeiten immer bei uns Deutschen gewesen ist. Das Ignorieren dieser Thatsache scheint mir grade dem „realistischen" Roman nicht zu entsprechen. So entgleist dieser Schluß des guten Buches für mich ins Romanhafte.

Wilhelm Holzamers „Peter Nockler, die Geschichte eines Schneiders" (Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1902) ist gute „Heimatkunst." Die Heimatkunst bedeutete ein ehrliches sich Bescheiden auf Grund der Einsicht, daß Höhenkunst nicht da war und sich mit allem Geschrei nicht machen läßt. Lieber nur ein tüchtiger Kerl auf heimatlicher Scholle, als ein zweifelhafter Wortedrescher über Höhen und Tiefen. Auf Odenwälder und rheinhessischem Boden ist der Peter Nockler gewachsen. Dieser kräftige Boden ist dem Peter nur gedeihlich, denn sein Dichter hat viel Weichheit und träumerisch-lyrisches Wesen, der eine Portion soliden, handgreiflichen Erdengeruchs ganz gut vertragen kann, wenn er Erzähler wird. Die Geschichte ist mit viel Liebe und Behagen erzählt. Es liegt nicht nur an dem Helden, der ja ein Schneider ist, daß man, namentlich zu Anfang, oft an Rosegger erinnert wird. Zuweilen wurde mir ein wenig eng und unbehaglich zu Sinn bei dieser Erzählung vom Schneider Nockler und seinen Lebensgebresten. Doch geht mir das bei ausgesprochener Heimatkunst immer so. Es liegt also an mir, ist ein persönliches „Manko", zu dem Holzamer nichts kann. Etwas „höhere Mathematik", als sie ein Schneiderleben durchschnittlich bietet, ist mir schon lieb in einem Roman. Man hat

zuweilen Sehnsucht nach Gleichungen mit mindestens einer Unbekannten, auch in der Literatur, zumal wenn man viel mit Literatur zu schaffen hat. Aber Holzamer bleibt glücklicherweise nicht im Schneiderleben stecken. Peter Nocklers Leben weitet sich immer mehr zum Menschenleben, in dem sich nicht nur ein Schneider wiederfinden kann, sondern am Ende jeder Mensch. Damit lugt das Buch über die Grenzen der Heimatkunst hinaus. Es hat nicht nur Odenwälder und rheinhessischen Himmel über sich, sondern mehr. Wenn man also nicht schnell ungeduldig wird und Liebe mitbringt, was jede Dichtung beanspruchen muß, Liebe, die einige Enge dulden kann, dann werden wir bald entschädigt und finden unsern Lohn, wie Liebe meist. Mir erscheint „Peter Nockler" als Holzamers bestes Prosabuch. Ich freue mich dessen um des Buches selbst willen. Aber auch weil man Besseres, das heißt in diesem Fall für mich Weiteres und Tieferes, nicht nur Heimatkunst im gewöhnlichen Verstand, von dem Dichter für die Zukunft erwarten darf. Hans F.

Robert Hermann.

Fragt man in einer Musikalienhandlung nach Liedern von Robert Hermann, so dürfte es nicht schwer sein, darauf die Antwort zu erhalten: „Ach, nehmen Sie doch welche von Hans Hermann, die sind auch ganz hübsch." Der Komponist ist thatsächlich selbst Musikern fast unbekannt. Seine Werke sind aber erschienen, und zwar bei Fr. Hofmeister in Leipzig. Daß sie so unbekannt sind, ist zum Teil des Komponisten Schuld. Er hat einmal in Berlin ein Konzert mit lauter eigenen Kompositionen gegeben und die Kritiken darüber gesammelt und ohne Kommentar abdrucken lassen. Da steht denn unvermittelt Schwarz und Weiß gegen einander und beleuchtet wieder einmal unsre Tageskritik durch sie selbst. So etwas vergißt sich nicht leicht, und auch die nicht betroffenen kritischen Messerhelden wissen, was sie „im Bedarfsfalle" mit einem solchen Feind ihrer Zunft zu thun haben. Und wär's nur Totschweigen; auch das hilft.

Wenn ich hier ein paar Worte über Hermann sage, geschieht's deswegen, weil ich glaube, daß dieser Komponist die Oeffentlichkeit braucht, um nicht Sonderling zu werden. Auch musikalische Charaktere bilden sich nur im Geräusch der Welt. Wem des Lebens Schule fehlt, dem fehlt das Beste.

Robert Hermann ist ein Spezialist, vielleicht schon fast ein Manierist. Bei den Malern wäre eine derartige Persönlichkeit längst bekannt; seine typische Farbengebung würde auf jeder Ausstellung erkannt, man würde vielleicht lächeln, vielleicht spotten, aber er hinge mit da, denn er gehört ja mit dazu, um das Gesamtbild der neueren Kunst darstellen zu helfen. Die Musiker haben bekanntlich keine gnostischen Interessen. Wissen, wie das ward, begreifen, was an einer Sache ist, hat für ihre Kritiker, wie für sie selbst keinen Reiz. Vor allem aber lieben sie nicht zu viel Selbständigkeit. Und die will gerade Hermann haben. Er hat das volle Bewußtsein einer gewollten Eigenart. Seinen Klavierstücken setzt er das Zitat des Franzosen Catulle Mendès vor: „Dans le domaine de l'art, on n'égale qu'à la condition de différer."

Die alte Lehre von dem persönlichen Grundton, den jedes echte Kunstwerk haben muß, ist nun freilich in der Auffassung Hermanns insofern zugespitzt, als er sie eigentlich nur auf die harmonische Technik seiner Tonsätze an-

wendet, und zwar viel zu bewußt anwendet. Das Merkmal dieser Technik ist die Vermischung verschiedener leitereigener Dreiklänge, die Häufung von Vorhalten und Wechselnoten, das grundsätzliche Vermeiden jedes verminderten Septakkords und die Bevorzugung diatonischer Fortschreitungen. Für die Melodiebildung ist typisch der Aufbau über Grundton und Quinte, die, oft vereint, das Fundament für Tonika- und Dominantharmonieen bilden, deren Wechsel einer Menge der Hermannschen Themen die Farbe gibt. Das eigentliche Interesse des Komponisten sammelt sich auf das Harmonische, auf den seltsamen Klangreiz, den die herben Wechselnoten und die unvermittelt neben und durch einander geschobenen Akkorde haben. Der Stimmungsgehalt ist das Sekundäre. Wenn Hermann denkt, daß er durch das gänzliche Fehlen jeden verminderten Septakkords, über deren orgiastische Verwendung in Werken wie z. B. der schlimmen „Zerstörung Jerusalems" ich mich ja seinerzeit auch deutlich genug ausgesprochen habe, seiner Musik Kraft verleiht, so irrt er freilich. Denn nichts kann auf die Dauer mehr das Gefühl von Dekadenz erwecken als das immer wiederkehrende Substituieren von Nebentönen in jedem Akkord. Außerdem stumpft sich dieses an sich zur Färbung sehr wirksame Ausdrucksmittel ab, wenn man's ohne Zweck immer nimmt. Die Dosen müssen dann, wie beim Morphinisten, immer stärker werden, um zu wirken. Das zeigt sich auch bei Hermann, wenn man seine Werke der Reihe nach durchgeht; und ich plaidiere in seinem eigensten Interesse für eine möglichst rasche Morphiumentziehung.

Von Hermanns bisherigen Werken dürften auf das größte Publikum rechnen können die zwölf kleinen Lieder aus dem lyrischen Intermezzo von Heine, die als op. 1 in zwei Heften erschienen sind. Die besten unter diesen lyrischen Gebilden scheinen mir im ersten Heft enthalten zu sein. Besonders Nr. 3 „Ein Fichtenbaum steht einsam" verdiente in den deutschen Konzerten und Häusern ganz heimisch zu werden. Niemand wird sich dem Klangreiz dieses feinen Stückes entziehen, das mit den einfachsten Mitteln (hohe Lage der Begleitung bei den Worten „er träumt von einer Palme") eine außerordentliche Wirkung erreicht. Aber auch die andern Nummern sollten unsere Sänger aufnehmen, die Leidenschaft von Nr. 4 läßt sich ebenso schön ausgestalten wie die träumerische Stimmung von Nr. 5, dessen Melodie wie Begleitung typisch für Hermann sind. Bei Nr. 6 „Mein Liebchen, wir saßen beisammen" stört nur der Schluß; die „trostlose" Fahrt müßte anders dargestellt sein. Man könnte ihn ja damit motivieren, daß man sein Klingen als eine Erinnerung an die „lieben Töne" auffaßte; aber mir scheint seine Fassung mehr eine Folge des rein musikalischen Fühlens des Komponisten zu sein. Im zweiten Heft der Lieder verdienen Nr. 7, Nr. 10 („Dein Angesicht") und Nr. 11 gerühmt zu werden. Das letzte trifft den schauerlichen Balladenton sehr gut.

Als op. 5 hat Hermann noch sechs kleine Lieder von Heine komponiert, die einige Schwächen in der Deklamation haben (vgl. Nr. 6). Ihr Bestes geben sie in Nr. 1 und 2. Es ist zu bedauern, daß der Komponist nicht noch weiter nach Gedichten gesucht hat, die seinem Wesen liegen, da seine musikalische Begabung durch die Worte des Dichters vielleicht aus ihren etwas engen Grenzen hätte hinausgeführt und bereichert werden können.

Die Instrumentalwerke des Komponisten beginnen mit fünf Klavierstücken, die als op. 2 erschienen sind und bei fortgeschritteneren Dilettanten wegen ihrer Technik und ihrer oben charakterisierten Harmonik Interesse erwecken könnten. Sehr zu empfehlen sind Geigern, die über gute Technik und einen guten Partner verfügen, die beiden Stücke für Klavier und Violine (op. 3).

Es sind, gut vorgetragen, sehr dankbare und gehaltvolle Stücke, die neben all den kleinen Schwächen des Komponisten, seinen Lieblingswendungen und Verzierungen, so viel gute, warm empfundene Musik, geschickte Gegensätze und vortreffliche Arbeit enthalten, daß sie allgemein bekannt zu werden verdienten. Neben kleinen Variations pour rire für Klavier und Violine, die als Studienarbeiten interessant sind, hat Hermann noch (op. 10) eine Berceuse für Violoncello und Klavier geschrieben, die sich allerdings fast nur aus Harmonismen zusammensetzt und den oben geäußerten Wunsch rechtfertigt.

Sein bestes größeres Werk hat unser Künstler in seinem Trio für Klavier, Violine und Violoncello (op. 6) gegeben. Hier werden die „Schrullen des Sonderlings," wie man beim ersten Hören wohl sagen wird, ausgeglichen durch die positiven Vorzüge des Werkes, unter denen freilich der wichtigste, die Fähigkeit, motivisch zu verarbeiten, was im thematischen Material aufgestellt ist, noch nicht genügend entwickelt ist. Dafür ist das Werk aber reich an innerem Leben, an Farbe und an geistreichem Einzelwerk; der erste Satz mischt leidenschaftlichen Trotz mit beschaulichem Träumen und drängender Sehnsucht, auch in die verträumte Ruhe des Adagios stürmen die wilderen Mächte des Lebens herein, und an eine Menuett, die sich von Extravaganzen möglichst frei hält, schließt sich ein Finale an, das im Stile manches Beethovenschen Finales in der Hauptsache Rhythmus ist. Sein etwas ungarisch gebildetes Hauptthema vereint sich mit der einfach hingesungenen Gegenmelodie zu einem wirkungsvollen Ganzen, bei dessen Schöpfung der grübelnde Konstrukteur, der Hermann sonst in größeren Sachen gern ist, nichts mitzureden gehabt hat. Ich denke, das Trio wird seinen Weg machen. Mögen auch diese Zeilen dazu helfen.

In den beiden Orchesterwerken Hermanns, der Konzert-Ouverture op. 4 und der Symphonie op. 7, wird der schon bemerkte Mangel an thematischer Durcharbeitung schon eher fühlbar. Der große äußere Apparat verlangt auch von den Themen und ihrer Durchführung größere Kraft. Diese ist aber noch nicht genug entwickelt. In den Themen stört die Kurzatmigkeit, die vielfache Wiederholung kleiner Motive, der Mangel an einer fortlaufenden Melodie, der sich recht gut abstellen ließe, wenn der Komponist nicht aller paar Takte seine Halb- oder Ganzschlüsse brächte. In der Durchführung vermißt man die lebendige, organische Entwicklung, die Umbildung der einzelnen Motive, ihre kontrapunktische Verschmelzung oder Umkleidung. Es ist kein gesponnener Faden, sondern ein Aneinandernähen kleiner Endchen von verschiedener Farbe und Stärke. Die Arbeit ist nicht symphonisch, sondern synthetisch. Immerhin, die eigenartige Technik des Komponisten wäre imstande, künstlerisch veranlagte Hörer anzuregen und in ihrem musikalischen Fühlen auf neue Bahnen zu weisen. Eigentümlich sind Hermann gewisse eintönig-volkstümliche Tonverbindungen, die vielleicht aus seiner Schweizer Heimat stammen und dort mehr Sympathien finden würden. Kennt man ihn übrigens dort? — Wir haben von seinen Schwächen mit aller Schonungslosigkeit gesprochen, möchten nun aber doch darauf hinweisen, daß es immerhin etwas heißen will, seine Individualität gegen alle Teilnahmlosigkeit so konsequent zu behaupten und ohne Rücksicht auf den Tagesgeschmack seinen künstlerischen Anschauungen so treu zu bleiben. Und die Heimat wäre zum Stützen solcher Kräfte der nächste Boden!

Ich deutete an, ich hätte das Gefühl, daß der Komponist mangels einer Korrektur in der Oeffentlichkeit beginne, sich auf seine Sonderlichkeiten zu versteifen und mit trotziger Rücksichtslosigkeit zur Hauptsache zu erheben, was doch Nebensache bleiben müßte. Wenigstens hab' ich diesen Eindruck von seinem

jüngsten größeren Werke, einem Klavierquartett (op. 9) erhalten, in dem Seltsamkeiten jeder Art etwas ganz Alltägliches sind. Ich bezweifle nicht, daß durch den Klang der drei Streichinstrumente, die sehr kühn und frei geführt sind, manches klar werden wird, was beim bloßen Lesen und Durchspielen der Partitur rätselhaft bleibt. Aber trotzdem werden alle diese Subtilitäten nicht über den Mangel an Geschlossenheit hinweghelfen. Oder sollen's etwa Phantasiestücke in Callots Manier sein? Ja, warum macht sich dann der Komponist nicht einmal an irgend einen Vorwurf, bei dem Worte seiner salonfeindlichen Musik den Sinn geben? Sollten sich nicht in der älteren oder neueren Literatur phantastische Texte finden, für die sich eine Musik, die gleich der Hermannschen mit der vierten Dimension rechnet, gut eignete? Neben dem Eingehen aber auf Stoffe, die seinen Launen liegen, arbeite der Komponist an der Vervollkommnung der Fähigkeit, motivisch zu arbeiten, organisch zu entwickeln und in großen Linien zu bauen. Schrieb' er doch in Gottes Namen endlich einmal einen verminderten Septakkord, lief' er nicht immer auf den Stelzen musikalischer Vorhalte, lernt' er das poetische Wesen und die Berechtigung moderner, nicht architektonischer, sondern psychologischer Musik begreifen und machte so von seinen Gaben den Gebrauch, der ihm und den Menschen am heilsamsten sein wird!

Am ehesten dürften wir das hoffen, wenn er zunächst im Anschluß an wirklich gute Texte mit reichem Stimmungsgehalt unter Berücksichtigung der Gesetze der sprachlichen Deklamation arbeiten und dann auch in Instrumentalwerken, zunächst kleiner Form, dem poetischen Gehalt sein Recht geben wollte. Seine Begabung weist ihn auf lyrische und phantastische Stimmungsbilder hin; vielleicht könnte er auch den scharfen, bissigen Ton der modernen Ueberbrettlkunst kühnerer Gattung treffen — die's ja noch kaum gibt.

Also heraus aus dem Engen! Die Freunde der Kunst aber mögen zunächst einmal die Eigenart Robert Hermanns kennen lernen und den bisher erschienenen Werken wenigstens mit der Anerkennung begegnen, die in jedem Falle ihre Selbständigkeit verdient! Georg Göhler.

Kulturarbeiten.

Ländliche Arbeiterhäuser.

Wenn man das Wort „Arbeiterhäuser“ hört, denkt man unwillkürlich an traurige Gegenden, in denen rohe Ziegelbauten einförmig lange öde Straßenzüge einfassen. Physiognomielos ziehen sie sich mit ihren flachen Dächern und ihren gleichförmigen, kasernenartigen Fenstern die Straßenflucht entlang. Es ist kein Ort der Freude; niemand wird seine Spaziergänge zur besonderen Erholung durch diese Arbeiterkolonieen lenken.* Der gute Mensch fühlt keine Geringschätzung für diese Stätten und ihre Bewohner, sondern Mitleid für alle Individuen, denen ein so armes Loos zugefallen ist. Aber er wird sich meist in den Glauben ergeben, daß erst dann ein freundlicheres Bild diesen Arbeiterheimen erblühen werde, wenn die Mittel der gesamten Menschheit so gewachsen sind, daß sie ausreichen auch für die letzten. Vor der Hand sei es aber als Schicksal hinzunehmen, denn die Völker verfügten eben noch nicht

* Freilich, es gibt heute auch schon andere. Seltene Ausnahmen, welche in der That die Regel bestätigen, sind z. B. zwei Kolonieen von Krupp bei Essen

über den Reichtum, der auch den Aermsten noch mit dem Behagen der Wohlhabenheit umgeben könnte.

M u ß es wirklich so sein?

Ich will die soziale Frage gewiß nicht lösen. Aber das weiß ich, daß das Zuchthausgesicht unserer Arbeiterkolonieen grad so wenig eine notwendige Folge der geringen aufwendbaren Mittel ist, wie der falsche Prunk unsrer Städte eine Folge der dort beginnenden Wohlhabenheit.

Wenn wir von Arbeiterkolonieen sprechen, so handelt sich's auch bei diesen nicht um Aufgaben, die noch niemals in der Welt gelöst worden wären und also auch keine Ueberlieferung vorfänden. Der N a m e hat sich vielleicht geändert, denn wo sich solche Kolonieen vorfinden (ich denke dabei an die Umgebung alter kleiner Residenzen), wurden sie zur Zeit ihrer Erbauung wahrscheinlich für kleine Beamte errichtet, nicht für Arbeiter. Der Name hat sich geändert und die A u s d e h n u n g: denn es handelt sich heute um die Schaffung von ungeheuren Arbeiterstädten, welche dem Heere der modernen Arbeiter zum lebenswürdigen Wohnsitze dienen sollen. Bis jetzt wohnt ja der Arbeiter, von seltenen Ausnahmen abgesehen, in jammervollen „Provisorien." Allerdings, mit einem kann er sich trösten: die meisten anderen Menschen wohnen auch in Provisorien. Wenn ich mich umsehe in Stadt und Land, überkommt mich immer mehr die Gewißheit: So wie das da, was hier vor meinen Augen entsteht, kann unmöglich die Einrichtung der Erde aussehen, mit der sich der Mensch der Zukunft einrichtet — denn auf die Dauer hält er's nicht aus.

Der Arbeiter wohnt heute noch nicht in seiner Heimat. Sein Stand ist noch zu jung, er ist noch auf der Wanderschaft. Allmählich wird seine Wohnstätte wachsen. Aber wir werden ihm helfen müssen, sich diese Wohnstätte zu schaffen, denn er selbst ist der Erkenntnis, worauf es dabei ankommt, und der Fähigkeit, hier zu g e s t a l t e n, gerade so entwachsen, wie die übrigen Stände auch.

Solange der Arbeiter in der Stadt wohnt, ist ihm vor der Hand kaum zu helfen. Solange wir diesen menschenmordenden Typus der Großstadt immer weiter züchten, uns immer mehr Mühe geben, daß immer mehr Menschen sich wie in Bienenzellen zwischen turmhohen Mauern verkleben, solange muß den Arbeitern in diesen gigantischen Steinhöhlen das jämmerlichste Los zufallen. Das Los der Wohlhabenden, die sich diese Steinaufhäufungen zum Wohnsitz erwählen, ist ja von dem seinigen nur im Grade, nicht im Wesen verschieden. Man steht ratlos, wo da der Hebel anzusetzen. In meinem Bande über Städtebau wird der Leser diese Gedanken weiter ausgeführt finden.

Wollen wir versuchen, die Gestaltung des Arbeiterhauses günstig zu beeinflussen, so muß es da geschehen, wo man im Begriff ist, im Freien kleine Arbeiterhäuser einzeln oder in Kolonieen zu errichten. Sowohl von Seiten des Arbeitgebers wie des Arbeiters selbst geschieht da viel. Aber es sind doch verschwindende Ausnahmen, wenn es gut geschieht. Wollen wir uns darüber klären, wie diese zukünftigen Wohnstätten der Arbeiter auszusehen haben, so werden wir wie überall bei unsern Aufgaben nicht die Thorheit begehen, aus dem Nichts neu anfangen zu wollen und noch einmal auf eigene Faust alle die längst mustergiltig gelösten Aufgaben von Neuem zu lösen. Unsere Radika-

lissimi wollen das zwar am liebsten, wir aber, denk ich, thun besser, alles zu übernehmen, was die Menschheit an bewährten Lösungen bereits geschaffen hat, dort aber weiter zu bilden und zu formen, wo andrer Sinn und andrer Zweck neue Formen verlangt. Wir haben gesehen, daß sich bei technischen Bauten der Gegenwart die Form als eine noch nie dagewesene, gänzlich neue, aus neuen Aufgaben und neuen Lösungsmitteln ergab. Wir haben aber auch gesehen, daß der neue Sinn bei unsern Wohnhäusern verhältnismäßig geringe Bedeutung hat. Wir werden weiter sehen, daß der neue Sinn bei diesen Arbeiterwohnungen verschwindend klein ist. Wenn man nach der Form des Arbeiterhauses sucht, weil es noch nicht unter diesem Namen als gegebene Größe im Besitz unserer Tradition zu finden ist, so kann man Rat finden bei den Ständen, deren Lebensweise und Bedürfnisse mit dem des Arbeiterstandes verwandt sind und die doch im Besitz einer festen Ueberlieferung eines eigenen Heimes sind, in dem sich menschenwürdig und zufrieden leben läßt. Wir werden dann, wenn wir unsere Wünsche sowohl wie die Grenze der erreichbaren Möglichkeiten in Betracht ziehen, ungefähr auf das kleine Landhaus hinauskommen, das als Bautypus dicht neben dem Bauernhaus steht und von diesem seine Formen bezogen hat. Ein Fehler würde es natürlich sein, das Bauernhaus schlechtweg zu kopieren, denn dieses entspricht neben den Hauptformen, welche passen mögen, noch einer ganzen Reihe von Nebenbedingungen, welche hier beim Arbeiterhause fehlen. Das Arbeiterhaus, dessen Bewohner keine eigene Landwirtschaft treiben, braucht keine Formen anzubringen, die lediglich aus der Beschäftigung mit der Landwirtschaft hervorgegangen sind und ohne sie bedeutungslos wären. Es braucht sich aber gerade so wenig nach kümmerlich angedeuteten Luxusformen zu sehnen, die seiner eigenen bescheidenen Bestimmung nicht entsprechen. Auch der Arbeiter sollte, wie der selbstbewußte Bürger, zu stolz sein, um den Parvenu um seinen unechten Plunderkram zu beneiden. Die Aufgabe ist: Behaglich gesunde und gut brauchbare Räume zu schaffen, mit kleinem Gärtchen, einer Laube als Aufenthalt im Freien während des Sommers, wohl verwahrte, warme, aber gut ventilierte Räume im Winter. Für das alles gibt es bei uns als mustergiltiges Vorbild: das deutsche Bauernhaus, wie es der Typus war bis weit in das 19. Jahrhundert hinein und wie es noch heut in einer als Vorbild genügend großen Anzahl mustergiltig erhalten ist. Daraus sind alle jene bescheidenen Landhäuser hervorgegangen und aus ihm muß auch das Arbeiterhaus hervorgehen, wenn es die Zukunft mit der Vergangenheit verbinden, d. h. sich dem organischen Werdegang geordnet einfügen will. Lassen wir nur einiges vom Bauernhause weg, fügen wir nur einiges hinzu und verändern wir wieder einiges nur gemäß neuzeitlicher Erkenntnis und fortgeschrittener Technik, so haben wir das Ideal des anständigen Arbeiterhauses, dessen Aeußeres so behaglich von Glück und Zufriedenheit erzählt, daß ein Abglanz davon auf die Inwohnenden übergehen muß. Aber noch mehr als das. Hier wäre ein äußerliches Mittel gefunden, den traditionslosen Stand der Zukunft mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Sonderbar, gerade sie, denen die Sorge um die Zukunft der Arbeiterbewegung am meisten am Herzen liegt, übersehen zumeist vollkommen die umbildende Wirkung, die die äußere Formensprache der Umgebung auf die

innere Artung des Menschen ausübt. Man darf nicht herablassend von der Verkommenheit der unteren Volksschichten reden, solange man sie in Häusern wohnen läßt, deren Form den Ausdruck der Freud-, der Trostlosigkeit trägt, solange man sie arbeiten läßt an Stätten, denen der Stempel des Zuchthäuslerdaseins aufgedrückt ist.

Ich kenne zur Genüge das Heer der Einwände, die auf so einen Ausspruch auch von sonst Wohlwollenden gemacht werden. Ob ich denn meinte, der Arbeiter müßte in elegante Häuser gesetzt werden, ob er vielleicht mit kostbaren Kunstwerken umgeben werden sollte oder was sonst? Das alles wäre doch nur eine Geldfrage, und wenn die Mittel nur zu dem Notwendigsten langten, so bliebe eben für den Luxus nichts übrig u. s. w. Ach, ich kenne sie auswendig die ganze Phraseologie, und es ist ermüdend genug, gegen ihre Redseligkeit immer und immer zu wiederholen: das meinen wir nicht, sondern wir meinen das und das. Allmählich aber bleibt doch etwas hängen von der so einfachen Erkenntnis, daß das Geforderte mit Kunst im Sinne des Luxus gar nichts zu thun hat, sondern daß nur eine andere Gestaltung notwendig ist, um dasselbe Material, das jetzt so öde wirkt, erfreulich und erquicklich zu meistern, und sei es das einfachste und billigste.

Es ist ein Irrtum, zu meinen, das Bauernhaus sei unkomfortabel, unpraktisch oder gar unhygienisch. Im Gegenteil: die Typen der Bauernhäuser aller Gegenden Deutschlands zeigen das behaglichste Innere, die bequemste Raumgestaltung, die man sich wünschen kann. Die Zimmer sind groß, werden durch kleine, aber zahlreiche und am rechten Ort angebrachte Fenster reichlich erhellt; jede Form erzählt von Lebensfreude. Wenn man diese alten guten Bauernhäuser gut angesehen hat, so versteht man nicht mehr, wie das alte Märchen von dem Unhygienischen dieser Bauten erfunden werden konnte. Denn unsere Errungenschaften, wie Wasserleitung oder Kanalisation haben doch mit der Erscheinung unsrer modernen Kästen nichts zu thun, vielmehr treten sie einfach hinzu.

(Schluß mit Abbildungen im nächsten Heft.)

Lose Blätter.

Gedichte von Otto Ernst.

Vorbemerkung. Ueber Otto Ernsts Stücke haben sich viele Leute geärgert, und wenn wir unserseits uns über die „Jugend von heute" trotz einiger Vorbehalte sehr gefreut haben, so haben wir doch im weiteren bewiesen, daß auch wir uns gelegentlich über Otto Ernst ärgerten. Schön, aber deshalb wollen wir nicht nur nicht vergessen, sondern heute noch einmal betonen, daß Ernst vor allen, mit denen man ihn jetzt gern zusammen nennt, etwas sehr Wichtiges voraus hat: die Wärme. Möglich, daß er ein Strudelkopf ist, ein kalter Kopf ist er ganz sicher nicht, das aber ist gerade das Schlimme an unsern meisten bühnengewaltigen Theaterliteraten, daß sie uns mathematisch konstruierte Eisblumen für organische Gewächse aufreden wollen, in denen der Saft des Lebens rinne. Also die Wärme — auf sie hin bitten wir, die folgenden Gedichte zu lesen. Möglich, daß Ernst kein „großer Lyriker" ist — aber wie viele unter uns Lebenden schreiben Gedichte, die so unmittelbar von Herzen zu Herzen gehn? Ueberlassen wir auch den Lyriker Ernst geringschätzig „dem

großen Haufen," der sich im Theater an seinen Stücken ergötzt, so zeigen wir damit, daß wir schrecklich einseitig sind, daß wir nur eine gewisse Gruppe von Werten zu sehen wissen, andre aber nicht. Ich meinerseits würde die Ernstschen Gedichte schon deshalb achten und empfehlen, weil eine Reihe von ihnen wahrhaft innige Töne der deutschen Familie sind. Wie viele haben wir denn davon überhaupt? „Deutsches Weib und deutsche Treue" wird zwar an allen Biertischen hochgepriesen, trotzdem aber hört fast all unsre Lyrik bei der Hochzeit wie mit plötzlichem Thürzuklappen auf, als wäre nur die erste Verliebtheit was Schönes, die deutsche Ehe aber allein eine Anstalt zum Strümpfestricken und Suppekochen.

Unsre Proben sind Ernsts bei Staackmann in Leipzig erschienenen beiden Sammlungen entnommen, den „Gedichten" und den uns noch lieberen „Stimmen des Mittags."

*

Müde.

Ich zog auf fernen Wanderungen
An manchem stillen Ort vorbei,
Wo mich's mit Allgewalt durchdrungen,
Wie selig dort die Ruhe sei.

Mit hohen Wipfeln sah ich ragen
Den Föhrenwald am Felsenhang;
Wie leiser Gruß aus fernen Tagen
Der Wind durch seine Kronen klang.

Ein Wasser ging in seinem Grunde —
Es weilte still mein Bild darin —
Von Stein zu Stein, von Stund' zu Stunde
Mit ewig gleichem Sang dahin.

Und rings zersprengte Felsenmauern
In altbemooster Einsamkeit —
Auf einem Felsblock sah ich kauern
Ergraut und stumm die tote Zeit.

Ich zog auf fernen Wanderungen
An manchem stillen Ort vorbei,
Wo mir die Sehnsucht vorgesungen,
Wie selig dort die Ruhe sei.

O wie bescheiden wir uns stille
Mit jedem jungen Traum zuletzt!
Mich hat des Schicksals harter Wille
Durch Angst und Not und Qual gehetzt.

Nach aller Sorgen Gift und Kummer,
Nach dieses Lebens Schein und Trug —
Zur letzten Rast, zum langen Schlummer
Ist jeder Winkel gut genug.

Auf lautem Markt, im Tagesscheine
Geht mir's verlangend durch den Sinn:
Ich legte mich auf diese Steine,
Wie gern! zur letzten Ruhe hin.

Die schlafenden Tage.

Kennst du die schlafenden Tage?
Da kommt die leuchtende Sonne nicht,
Verloren hat sie ihr Flammenlicht;
Ein träger Schimmer fließt herab;
Die Welt ist umschattet wie ein Grab.
Ueber der Dächer, der Türme Bau
Schleicht ein ewiges Wolkengrau.
Du bist allein — und die Welt des Lichts
Ist versunken ins schweigende Nichts. —

Wohl kenn' ich die schlafenden Tage!

Da ruht das Herz, und mit leisem Schlag
Folgt es dem still verrinnenden Tag;
Nur in den Adern rollt das Blut,
Verborgen rinnt die Lebensflut.
Die Stille, die das All durchfließt,
Allmächtig sich ins Herz ergießt —
Kein Glück, kein Schmerz durchglüht die Brust,
Vergessen ist alles: Leid und Lust —

Ich liebe die schlafenden Tage.

Die schlummeratmende Seele schafft
Für den kommenden Kampf die siegende Kraft,
Die Kraft, die das blühende Glück erträgt
Und die kein Unglück zu Boden schlägt.
Hoch von den ziehenden Wolken auch
Weht hernieder ein Geisterhauch:
„Not ist Freude, Freude Not,
Tod ist Leben, und Leben ist Tod."

Kennst du die schlafenden Tage?

Kameraden.

Manchmal aus aller Wirrnis und Plage
Hebst du den Blick,
Schweigend zu forschen, wie ich sie trage:
Sorgen und Mühen — unser Geschick.

Manchmal am dunklen, schleichenden Tage
Sucht dich mein Blick,
Sucht dich mit stummer, mit bebender Frage:
Wie noch erträgt sie's, unser Geschick?

Dann an milderen, lichteren Tagen
Mag es geschehn,
Daß unsre Augen sich finden im Fragen
Und ihr zitterndes Leuchten verstehn,

Daß sie sich bannen — und stiller dann leuchten,
Stille. — Und fern,
Fern aus den Nächten, die ewig uns däuchten,
Wächst ein milder, ein ewiger Stern!

Sonnenblick.

Am grauen Tag, im Winterleid
Wir standen am Fenster beide.
Im Nebelkleid die Sorge schritt
Dahin durch Wald und Weide.

Da brach hervor der Sonnenquell,
Die Sorge blich und schwand.
Da standen wir, und wußten's nicht,
Wie Kinder Hand in Hand.

Glück.

Um einen Trunk bat mich zur Nacht mein Kind,
Mein wilder Kamerad in Spiel und Scherzen.
Sein Stimmchen bettelte so warm und lind —
Und reiche Liebe strömte mir vom Herzen.

Es schaute groß und still mich an beim Trinken
Und gab verschwieg'nen Dank, indem es nahm,
Und schien in meinen Anblick zu versinken,
Als tränk' es mit, was mir vom Herzen kam.

Ein Freudentag.

Jaja, ich hab' mir 'ne Pfeife gekauft,
Eine Tabakspfeife von Thon!
Ja, Weibchen, ja: der Oekonomie
Und aller Vernunft zum Hohn!

Haha, ich hab mir 'ne Pfeife gekauft,
Eine stattliche Pfeife von Thon,
Wie sie Mynheer van Holland raucht,
Der reiche Zuckerbaron!

Ja lache nur, Weib, du hast ganz recht:
Ich rauch' überhaupt keine Pfeif';
Doch weil ich so überglücklich war,
So mußt' ich sie kaufen: begreif'!

Daß unser Junge nun wieder gesund,
Das machte mich wunderfroh.
Und bin ich vergnügt, so kauf' ich was,
Ganz einerlei was und wo.

Kunstwart

Und bin ich vergnügt, so verschwend' ich was,
Leichtsinnig, wie ich nun bin.
So bin ich geboren, so sterb' ich einst,
So leb' ich inzwischen dahin.

Und siehst du: so hab ich die Pfeife gekauft;
Ist sie nicht schön und lang?
Ich gab, bei Gott! eine Mark dafür,
Ein Markstück rund und blank.

Die Pfeif' in der Hand, so schlendert' ich hin
Und sang und summte beglückt.
Die Spießer glotzten und stießen sich an
Und grinsten: „Der ist verrückt."

Und wenn du, mein Liebchen, dasselbe meinst,
Ich stell' es dir gänzlich frei.
Ich hab' meine Pfeife von feinstem Thon;
Da, Junge, schmeiß sie entzwei!

Der Ruf.

Schon trat aus ferner, tannendunkler Pforte
Der Schlaf hervor.
Schon raunte mir die ersten, leisen Worte
Der Traum ins Ohr.
Da klang von nahen Zweigen
Ein tiefer Freudenschall,
Und klang getrost und stark durch Nacht und Schweigen.
In meinen Traum sang eine Nachtigall.

Ich ritt durch flimmerdunkle Waldesräume
Im Traum, im Traum.
Nur fern, o fern, durch mitternächt'ge Bäume
Ein lichter Saum.
Doch horch: von jenen Röten
Ein süß geheimer Hall,
Ein weiches, tiefes, morgenstilles Flöten!
In meinen Traum sang eine Nachtigall.

Nun weiß ich auch, daß mir dieselbe Stimme
Von je erklang
Und mir das Herz in Kampf und Leidensgrimme
Voll Hoffnung sang.
Ein Land des Lichtes träumen
Wir armen Seelen all!
Ich aber höre Klang aus jenen Räumen:
In meinen Traum singt eine Nachtigall.

Das Gesicht der Wahrheit.

„Wenn Menschen schweigen,
werden die Steine schreien.“

Seit wenig Tagen geh ich fromm und froh
Durchs Treiben dieser Welt; denn eine Mär
Kam mir von irgendwo und irgendwann,
Die mir das Herz mit jungem Glauben füllt. —

Gefangen hatten ihn die Häscher nun,
Den Herben, Wilden, Stolzen, dem der Spott
Wie ätzend Gift vom Munde floß — doch war's
Ein heilsam Gift — dem die Begeisterung,
Wie Donnerflammen aus dem Krater, prasselnd
Von heißer Lippe sprang. Doch ging er leicht
Und stolz in seinen Fesseln; denn ihn trug
Geheime göttliche Allgegenwart.
Allgegenwärtig fühlt' er seinen Gott,
Wo er auch ging und stand, den neuen Gott!
Und so vermaß er sich verwegner Hoffnung:
Auch seine Richter müsse ja berühren
Die Nähe dieses Gottes und die Kraft
Und Reinheit seines Atems.
Denn er war
Ein Mann an Stolz und Trotz, ein Kind an Hoffnung.

Die Richter aber thronten rings auf Stühlen
Von Eisen, und die Stühle hießen Ordnung
Und Religion und Sitte und Gewohnheit.
In diesen Stühlen ruhten breit und fest
Die Fundamente des gemeinen Wohles.
Wenn aber vor der Glut der neuen Lehre
Die wackren Stühle schmolzen, so gerieten
Die Fundamente des gemeinen Wohles
In glühende Bedrängnis. Und so bliesen
Die Richter denn mit hoheitsvollen Backen
Den Hauch der prallen Sonne sich vom Leibe
Und saßen tot auf ihren toten Stühlen.
Und sprachen dann: „Er soll am Pranger stehen
Auf offnem Markt, vor allem Volk, nachdem man
Zuvor die Ohren ihm vom Kopf geschnitten.“
Auf den Tribünen hatte rings das Volk
Gelauscht, und als der Richter Weisheit nun
In jenem Spruch sich froh und stolz befestigt,
Zerstreute schwatzend, lachend sich die Menge,
In Ehr und Zucht des Gaudiums gewärtig,
Das ihr der heil'ge Sonntag bringen werde. —

Hoch aus dem surrenden und plappernden
Und gurgelnden und schnatternden Gebrodel
Der Menge, die den weiten Markt erfüllte,

Stieg schwarz und grausenhaft der Prangerkasten,
Der den Verdammten noch dem Blick verbarg,
Und schwärzer gähnte drin das Loch, in dem
Des armen Sünders Kopf erscheinen sollte.

Mit faulen Aepfeln, Eiern und noch manchem,
In stiller Emsigkeit gehäuftem Unrat
Höchst sorgsam ausgerüstet, harrt die Menge,
Harrt stundenlang. Denn neben ihrem Zorn,
Dem Löwen, ruht das Eselein Geduld.
Auf hoher Balustrade leuchten Rat
Und Aelteste der Stadt, des schönen Wetters
Und der im tiefsten Herzen sanft empfundnen
Weltordnung froh —
den armen Sünder packte
Ein wilder Schauder vor dem nahen Greuel.
An beide Ohren preßt er bang die Hände —
Nah ist hier keiner, der ihn retten möchte.
Denn jeder haßt ihn — könnte wohl ihn lieben,
Doch haßt ihn. Und ihm ist, als trennt' ihn doch
Von diesen allen nur ein dünner Vorhang —
Er klagt sich an, daß er das rechte Wort,
Das eine, kurze, klare Wort nicht fand,
Das alle, alle überzeugen mußte —
Ja, wenn er jetzt —! Allein nun war's zu spät.

Und tief im Kopfe hub ein Singen an
Von lauen Jugendtagen. Warum blieb er
Nicht still am warmen Herde seiner Heimat?
Und sanft und fest in seiner Mutter Schoß
Fühlt' er sein Haupt gedrückt — und auf der Wange
Fühlt' er die rauhe, warme, gute Hand:
Mein Junge bist du — mein — mein guter Junge —
Der Henker winkt. —
Die Augen fest geschlossen,
Des Hagels von Geschossen schon gewärtig,
Zwängt er den Kopf durchs enge Loch des Prangers;
Im Hirne braust und wirbelt wilde Scham — —

Da stößt ein süßer Schreck ihm tief ins Herz,
Und seliges Erschauern rinnt ihm kalt
Vom Wirbel bis zur Zeh'. Und fühlt sogleich,
Daß alle, alle, die dort unten stehen,
Derselbe große, stille Strom durchrinnt.

Und schlägt die Augen auf — und sieht das Volk,
Das hängt mit einem Blick an seinem Antlitz
Und starrt hinauf — und schweigt. Und starrt —
und schweigt.

Und sieht um seinen Mund, den Blut benetzt,
Ein zuckend Lächeln, sieht die dunklen Haare

In feuchten Strähnen an den Wangen kleben,
Und aus den Haaren, an den Wangen nieder
Rinnt Blut, rinnt Blut — so stumm und so geschäftig,
Das warme Blut — und hülflos starrt der Kopf
Hervor aus schwarzer Wand, und hülflos irren
Die Blicke hin und her: Wo seid ihr, Hände?
Was helft ihr nicht? O wischtet ihr mir nur
Das Blut vom Mund! — Und klagend glänzt das Auge.

Und vor dem hülflos armen Kopf erbleicht
Der Rat der Stadt, und ganz geheim ins Ohr
Schreit gellend, jauchzend ihm die Totenstille . . .

Da schwirrt vom Markt ein Lerchenstimmlein auf,
Und sieh, ein Kind, ein Mägdlein, steigt behende
Zum Schandgerüst empor und trägt ein Kränzlein
Von Löwenzahn, den es am Rain gepflückt.
Und streckt den Kranz empor und langt und langt
Und kann es nicht erreichen. Und ein Greis
Folgt ihm geschäftig, hebt das Kind empor,
Und in die nassen, wirren Haare drückt es
Mit leiser Hand den weichen, goldnen Kranz. — —

Seit wenig Tagen geh ich fromm und froh
Durchs Treiben dieser Welt; denn eine Mär
Kam mir von irgendwo und irgendwann,
Die mir das Herz mit jungem Glauben füllt. —

Frau Beate Stupiditas.

Stupiditas, das gesunde Weib,
Saß am Markt und sonnt' ihren Leib,
Thät über dem Bauch die Hände falten
Und feil einen Korb voll Fische halten.
Fett glänzt ihr Haar und breit ihr Scheitel;
Auf ihre Hüften war sie eitel;
Um Hüften saß und Schultern breit
Zum Platzen glatt ein honettes Kleid.
Schon zwanzig Minuten in guter Ruh
Sah sie einem Orgeldreher zu
Und sah die Kurbel sich drehn und drehn,
Konnte daran nicht satt sich sehn.
Hinter den Wangen blank und dick
Quoll hervor der bleierne Blick;
Die Unterlippe sank so tief,
Daß ihr das Wasser vom Munde lief.
Mit einem Male „hihi, huhu!"
Lachte sie laut und gluckste dazu;
Denn über den Markt mit Wimmern und Schrein
Hinkte ein Hündlein mit blutendem Bein;

Johlende Buben hinterher,
Bewaffnet mit Steinen groß und schwer.
Kam auch daher eine Nachbarin,
Hatte ein Kind im Bündel drin:
„Ach gute Frau Stupiditas,
Ihr wißt ja doch immer zu allem was;
Seht nur die Augen von meinem Kind!
Wie rot und dick! Es wird noch blind!“
„Bind't Nußschalen drauf, thut Spinnen darein,
Die saugen die Augen blank und rein.“
Stupiditas ist früh und spat
Geschwind zur Hand mit klugem Rat;
Die Leute plaudern gar gern mit ihr;
Denn reden kann sie dort und hier.
Der Bürgermeister, der Syndikus
Nicken ihr würdig vertrauten Gruß;
Die Aeltesten, eh sie zu Rate gehen,
Bleiben bei ihr ein Weilchen stehen;
Der Richter und der Staatsanwalt
Machen bei ihrem Korbe Halt
Und forschen bei ihr, ob sie jemand weiß,
Der der Obrigkeit gezeigt den Steiß.
Dem Priester küßt sie den Mantelsaum,
Er sieht sie gern im heil'gen Raum;
Der Deputierte Schwenkebier
Holt sich vox populi von ihr,
Und der Professor und Meister der Schule
Läßt einen Vortrag von der Spule,
Behauptet am Schluß mit schmunzelnder Ruhe:
„Faber est quisque fortunae suae.“
Stupiditas stöhnt: „Ach Gott, wie gelehrt!“
Und fühlen beide sich hoch geehrt;
Dann schwärzt sie ihm einen Dorsch mit ein,
Der töter ist als sein Latein.
Sogar von der Oper der Herr Tenor
Singt ihr ein paar Passagen vor;
Ihr Blick verschwimmt in Dampf und Dunst
Und winselnd haucht sie: „Die Kunst, ach die Kunst?!“
Mit einem Male — halli hallo!
Was jagt durch die Gassen mit Joh und Oho?
Sie bringen einen in Ketten gebunden,
Der hat ein künstliches Brot erfunden,
Für jeden erreichbar! Zu Ende die Not!
Darum auch schlägt man ihn heute tot.
Stupiditas mitten unter der Menge,
Verliert einen Schlarren im Gedränge;
Aber wild-begeistert und heiter
Schlampt sie auf einem Pantoffel weiter.
Wie schwappt ihr Fleischwerk auf und ab,
Ein Haarschwips hängt bis zum Kinn herab!

Die Menge rast, die Zähne gefletscht,
Einer erdrückt, ein andrer zerquetscht,
Ein Dritter unter Rädern zermalmt,
Daß Hirn und Blut vom Pflaster qualmt;
Aber es giebt zu schau'n, zu schau'n!
Ein Erfinder wird totgehau'n!
Der hebt noch die Hände beschwörend und spricht —
Und sieht Stupiditas ins Gesicht — —:
Da erblaßt er tief und verstummt sogleich
Und neigt sich lächelnd dem letzten Streich.
Plötzlich vom anderen Ende — ei!
Tatarata und Hochgeschrei!
Ein weiter Platz von Menschen erfüllt;
Ein großes Denkmal wird enthüllt.
Stupiditas mitten im Schwarme dicht
Hört zu dem Redner mit sanftem Gesicht:
Hört von des Gefeierten Kampf und Not,
Von seiner Sorge ums liebe Brot,
Wie er vergeblich sein' Kraft verschwendet
Und endlich im Wahnsinn einsam geendet.
Stupiditas macht das Mäulchen klein
Gleichwie ein sanft-fromm Mägdelein,
Spricht seufzend zur Nachbarin: „Schrecklich, nicht?
Wie schwer das Große Bahn sich bricht!"
Da plötzlich wird es ihr licht im Sinn:
„Ich will's ihr sagen, Gevatterin:
Die Dummheit! die Dummheit! Wär die aus der Welt,
's wär um uns alle besser bestellt!"

Eruption.

In einem Bade, dahin man geht
Wegen beginnender Nervosität,
Saß ich friedlich bei einem Glas Bier,
Eben versöhnt mit der Welt und mir.
Da muß zu meinem starren Entsetzen
Die Kurkapelle die Bögen wetzen,
Die Kurkapelle — mon sort tragique!
Denn ich liebe so sehr die Musik!
Entkommen konnt' ich für kein Geld,
Weil mich mein Freund, der Arzt bestellt,
Klappt' also hoch meinen Kragen nur
Und unterwarf mich auch dieser Kur.

Die Herren spielten sich ein Programm —
Höll' und Himmel und Gottverdamm'!
„Die Schmiede im Walde" — o ungeheuer! —
Mit Hammerschlag und bengalischem Feuer —!
„Du liebes Aug', du lieber Stern" —
„Zigeunerkind hat niemand gern"

Und — ob sich mir auch das Herz gebäumt hat —
„Weißt du, Mutter, was mi' träumt hat!"
Tod und Teufel! Mein Freund, der Wicht,
Kommt die Kanaille noch immer nicht?

Nun obendrein noch ein Potpourri —
Muß man nun dazu schweigen? wie?
Was zögert der Freund? Sein Wort soll ihn brennen!
Ist das überhaupt noch „Freund" zu nennen?

Zu meiner Linken saßen bei Bier,
Tabak und Skat der Mannen vier.
Drei sahen das Meer mit dem Rücken an;
Die Daumen drehte der vierte Mann.
Sie säßen seit sieben Stunden dabei,
Erklärten sie selber offen und frei,
Sie sagten, hier säße man am besten
Im ganzen Ort — und lüpften die Westen.

Grad vor mir stritt ein edler Haufe,
Wo man das beste „Pilsner" kaufe,
Und wo es zu warm und wo es kalt sei,
Und ob es mit zwanzig Pfennig bezahlt sei;
Auch applaudierte man dem Konzerte,
Macht' eine Lebensversich'rungsofferte
Und rief im Mäcenatenton:
„Ach spiel'n Sie noch 'mal die „Holzauktion!"

Zu meiner Rechten aber, ei ei,
Saßen zierlicher Damen drei:
Die waren im Tagewerk schon weit,
Bei der vierten Torte, beim fünften Kleid.
Bedachten soeben, was sie nun wollten,
Ob sie sich nochmal umzieh'n sollten,
Sprachen von Nizza und anderen Stätten:
Ja, da sehe man noch Toiletten!
Andre als hier! Hier sei es ja kläglich!
Z. B. die Oberstin trage täglich
Das rosageblümte Morgenkleid,
Und das sei ihr auch noch hier oben zu weit.
So kamen sie bald durch Analogie
Auf die Romane der Nataly
Und den Heldenspieler Herrn Bogentritt.
Summten auch schmachtend ein Weilchen mit
„Ist denn kein Stuhl da?" und ähnliche Lieder,
Fuhren plötzlich zusammen wieder:
„Ob man's beachtet — es sei ein Skandal! —
Daß nun heut schon zum zweiten Mal

Die Kammerrätin ganz sans façon
Flaniere mit einem Seladon —
Was? Ein Verwandter? Haha! So dumm!"

Da reißt es mir jäh' den Kopf herum:
Die spielen bei Gott — was packt mich denn an?—
Das Menuett aus dem „Don Juan."
Und da schossen auch schon — ja scheltet mich „Thor!"
Die Thränen mir wild aus den Augen hervor,
Und in mir rief's mit Entsetzen schier:
„Allmächtiger Mozart — was willst du hier?!"
Da war er!! Ich sah durch den Garten ihn gehn —
Starrend hab ich ihn angesehn —
Wollt' es ihm gern mit Blicken beschreiben:
Nicht hier! O hier nicht! Hier kannst du nicht bleiben . . .
Da war er schon fort.
Die Kapelle spielte
Ein Gassenlied, das soundsovielte. — —

Und jäh verstand ich das heiße Leid
Von alles Großen Einsamkeit.
Griff schnell nach dem Seidel und biß in's Glas —
Nicht heulen! Die Damen merken schon was!
Nahm's Tuch und schnaufte, erhob mich flink,
Stolperte, stieß einen Stuhl um und ging.

Draußen kam auch mein Freund daher,
Dem beichtet' ich bald die ganze Mär.
Der schüttelt den Kopf, ich weiß nicht wie:
„Hyperästhesis — Neurasthenie!
Da sieh dir die andern Leutchen an:
Die sind gesund — nimm dir 'n Beispiel dran."

Ich blickte zum Himmel: da loderte fern
Venus, der große, blühende Stern.
Und rufen mußt' ich's mit lachendem Mund:
Bin ich denn krank und sind jene gesund —
Dann dank ich dir, Gott, mit bewegtem Sinn,
Daß ich ein Neurastheniker bin!

Rundschau.

Literatur.

* Mit **Julius Grosse** ist wieder einer unserer Besten dahingegangen, gerade während wir uns in unsern Uebungen im Gedichtlesen an einem edeln Krystalle seiner Kunst erfreuten. Wir haben zu seinem siebzigsten Geburtstage die Losen Blätter eines Heftes (Kw. XI, 14) mit Grosseschen Gedichten gefüllt und seine Eigenart dort gewürdigt. Den Nachruf wird ihm Adolf Bartels in unserm nächsten Hefte widmen.

* „**Regine Vosgerau**" von **Helene Voigt-Diederichs**. (Leipzig, Diederichs.)

Regine Vosgerau, die bei aller scheuen Verträumtheit doch wieder thatkräftige Magd, liebt, ohne sich dessen selber völlig bewußt zu sein, ihren Dienstherrn, den ehrlichen, warmherzigen Bauern Jürgen Mohr. Ihre Sinnlichkeit aber ist durch die „saugenden" Blicke eines Maurers entfacht worden, und ihm gibt sie sich in der Verwirrung ihres „Blutes" hin. Nun flieht sie im Grauen über sich selber vom Hofe nach Kiel zu ihrer kranken Halbschwester. Dort beginnt sie in der Pflege der Sterbenden und der verwahrlosten Kinder die Schuld, sich dem Ungeliebten preisgegeben zu haben, zu sühnen; dort lernt sie's auch, ihres ungestümen Triebes Herr zu werden. Jürgen Mohr ist indessen während seines Kummers über Reginens Flucht in die Schlingen einer wenig nützen Dirn gegangen, die sich ihm allmählig unentbehrlich zu machen wußte.

Es spricht sehr für Helene Voigt-Diederichs, daß sie sich durch die ungeschickten Vergleiche, die in letzter Zeit mehrfach zwischen ihr und Annette von Droste-Hülshoff gezogen wurden, nicht aus ihrem eigentlichen Kreis in fremde Gebiete hat weglocken lassen. Dieser Kreis wird meines Erachtens von einer innigen Kleinkunst ausgefüllt, die ihr Bestes aus heimischem Boden zieht. Ihr Naturbetrachten, ihre Zustandsschilderungen, ihre Beschreibungen landwirtschaftlichen Treibens und Arbeitens, ihre Charakterdarstellungen — das alles äußert sich echt frauenhaft in lauter Wahrnehmungen ganz intimer, fast minutiöser Natur. So gibt sie uns ja allerdings Erzählungen, in denen die menschlichen Erlebnisse vielmehr Zweck als Mittel bleiben, um in ihnen tiefere Lebensmächte zu offenbaren, das heißt mit andern Worten: wir bleiben bei ihr mehr in den Händeln der einzelnen Menschen befangen, als daß wir jene reine Schicksalsluft atmeten, die uns aus den Werken der großen Talente entgegenweht. Aber dieser Verzicht auf ein gewaltsames Strecken ihrer Persönlichkeit belohnt sich denn auch durch ein stärkeres Erwachsen ihrer Eigenart. Zwar zeigt sie sich durchaus nicht immer frei von Buchempfindungen, die ihre papierne Herkunft deutlich zur Schau tragen, ja selbst Schriftstellersentimentalitäten sinnt sie ihren Leuten des öfteren an. So, wenn sie eine **Magd** über ihr Handeln meditieren läßt, wenn auch Sünde, sei's doch „junges berauschendes Leben" gewesen; oder wenn sie Regine „alles ringsum" als ein „Vergangnes" empfinden macht, „über dem ein wehmütiger Duft von welken Rosen" liegt. Doch treten solche Schiefheiten gegen früher immer mehr zurück, während es ihr immer häufiger gelingt, ein selbständiges Anschauen und Fühlen in schlicht-dichterischer und manchmal sogar überraschend kräftiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Freilich läßt sich nicht übersehn, daß durch das allzu häufige Wiederholen ihrer intimen Kleinschilderungen eine gewisse Manier entsteht, die auf die Dauer bei einem größeren Werke ermüdet. Damit will ich aber keineswegs auf eine plauderhafte Breite ihres Stiles hindeuten, ganz im Gegenteil: bei und in all' ihrem Detaillieren bleibt sie durchaus

knapp, fast karg, was manchmal entschieden „dichterisch anregend" wirkt, manchmal allerdings auch nur „versteckt" und anspielungsreich anmutet. Als stärksten Mangel empfinde ich, daß sie ihre Personen nicht immer richtig einzuschätzen weiß, wenn sie auch ihr Thun und Treiben im ganzen glaubhaft zu schildern, ja manche Einzelzüge anschaulich hervortreten zu lassen versteht. Dadurch legt sich's eben doch wieder wie ein leiser Schleier um die Darstellung. So glaube ich z. B. weder an den „Eisenkopf" noch an den „wie Brunnenwasser" klaren Verstand eines Mannes, der sich von einem ungeliebten Mädchen durch geschicktes Ausnutzen der Verhältnisse ohne weiteres fangen läßt. Und auch Regine erliegt wohl nicht nur einer Ueberfülle von Leidenschaft, von Saft und Kraft, wie die Verfasserin andeutet, sondern der Geschlechtstrieb, dem sie zum Opfer fällt, will mir von vornherein nicht gesund erscheinen, da er sie nicht voll, da er nicht ihr ganzes Sinnen- und Seelenleben zumal ergreift, sondern sie allein in nackter Sinnlichkeit einem Manne entgegentreibt, der ihr seelisch geradezu bewußt widerlich ist. Ebendahin, auf ein mehr hysterisch erregtes, als leidenschaftlich überkräftiges Wesen weist es, wenn sie z. B. in sinnlicher Erhitztheit „die Zähne küssend in ihre eignen Hände drückt." Irgend einen ästhetischen Vorwurf will ich freilich daraus, daß Helene Voigt-Diederichs ihre Regine so schildert, keineswegs ableiten. Künstlerische Gewissenhaftigkeit besteht bekanntlich nicht im sorgfältigen Abrunden von „störenden" Eigentümlichkeiten, sondern grade darin, daß der Künstler seine Innenwelt unverfälscht gibt, wie sie eben ist.

Leopold Weber.

* Felix Hollaender: Der Weg des Thomas Truck. Ein Roman in vier Büchern. Berlin, S. Fischer, 2 Bde. 6 Mk.

Hollaender schildert mit vieler Ausführlichkeit die Schicksale eines Menschen, dessen tiefere Anlagen ihn frühzeitig in ernste Widersprüche mit der Umwelt und sich selbst verwickeln. Die Atmosphäre der Kindheit ist durch das dumpfe Mißverhältnis zwischen den Eltern trübe herabgestimmt; als der Vertraute einer träumerisch kindlichen Mutter wächst der Junge verschlossen auf. Als Student in Berlin tritt er in einen jener seltsam bunten Kreise, wie sie nur die Großstadt zu bilden und festzuhalten pflegt wie der Stern seine Ringe. Inmitten dieses schwärmenden geistigen Proletariats dringen nun die sozialen Probleme auf Thomas ein, werden durch seine Neigung zu einer Millionärsgattin zeitweilig zurückgedrängt, bemächtigen sich seiner jedoch alsbald wieder so stark, daß er in die Oeffentlichkeit hinaustritt, um als geistiger Führer seiner Genossen mit diesen für die gemeinsamen sozialanarchistischen Ideale zu kämpfen. Während er aber mehr und mehr „von der materiellen Auffassung der Freiheit zu ihrer geistigen Idee" durchzudringen trachtet und an seinem Teile geduldig die Konsequenzen einer halb aus Mitleid geschlossenen Ehe mit einer Säuferin erträgt, entfernt er sich von den Freunden, entzweit sich mit ihnen und steht schließlich, von allem entblößt aber nicht entkräftet, allein. Die Summe seiner äußeren und inneren Erlebnisse faßt er in einem Glaubensbekenntnis zusammen, das in dem Gewinn eines neureligiösen Empfindens für die Welt im geklärten Sinne Christi gipfelt. Sein Glaube an das Gute bestätigt sich, sein Weib thut sich ein Leids an, nur um ihn von ihr zu befreien; mit der Jugendgespielin kann er nun das neue Leben beginnen.

Hollaenders Begabung erzeigt sich hier eigen zwiespältig. Er weiß Dinge zu offenbaren, die, um paradox zu reden, dichterisch empfunden aber

denkerisch dargestellt sind. Er ist durchaus wahr in seinen Grübeleien, er schildert das Innenleben seiner Menschen psychologisch fein und bestimmt, und dennoch bringt er es zu lebenden Menschen nicht; sie gewinnen künstlerische Form immer nur auf Augenblicke bei aller Liebe und Treue, mit der sie beobachtet sind. Es ist eine Spiegeltreue in dieser weitläufig demonstrierenden Art, und daher kommt es, daß die Entwicklung des Thomas Truck bei allem äußeren Auf und Nieder, Hin und Her innerlich doch auf einer sehr geraden Linie in einer Ebene hin verläuft, mit vorbestimmten Prüfungsstationen rechts und links. Denselben Eindruck hat man bei den zahlreichen und interessanten übrigen Charakteren; bestimmte Eigenschaften sind ihnen zugeteilt, mit denen sie nun ganz richtig wirtschaften, aber doch immer so, daß ihr Thun erst durch die Beschreibung ihrer Eigenschaften das rechte Licht gewinnt. Es fehlt an Freiheit im einzelnen, es fehlt die scheinbare Willkür der Bewegung im ganzen, es fehlt an Rhythmus. Aber trotz dieser Eintönigkeit fesselt das Buch durch den eindringlichen Ernst seiner Grundstimmung, durch das grüblerische Ethos, durch den mystischen Drang einer Gefühlswelt, die auf der Grenze zwischen Dichten und Denken in schriftstellerischen Auseinandersetzungen befangen blieb.

E. Kalkschmidt.

* „Die Kölner Blumenspiele waren auch wieder da. Die Zeit ist ernst, aber sie sind heiter. Am vergnügtesten muß es unter der ordengeschmückten Brust des Herrn Hofrats Fastenrath aussehen, denn auch dieses Jahr hat er mit gesetzter Miene den Scherz wiederholt, sie seien bestimmt und geeignet, ›die deutsche Dichtung zu fördern.‹ Ueberlassen aber die deutschen Dichter diesen Boden fast ausnahmelos, wie sich's gehört, den Dilletanten, so benehmen sich doch die spanischen nett: sie haben den deutschen Kollegen erlaubt, bei den Blumenspielen von Saragossa mitzuthun. Und zwar wie? Mit einem Preisgedichte auf Karl den Fünften! Nächstes Jahr wird wohl eines auf Philipp den Zweiten ausgeschrieben werden, oder auf Isabella, deren Tugendrose man ja als Preisblume galvanisch abnehmen lassen könnte. Wir wiederholen unsere früher näher begründete Meinung: Die Kölner Blumenspielereien mit ihrem schmachtenden Servilismus und ihrer süßlichen Eitelkeit gehen die deutsche Literatur überhaupt nichts an."

Das haben wir vor zwei Jahren geschrieben. Heute wären wohl nur die Namen zu verändern, denn natürlich kommen immer wieder andere durchlauchtige Dilettanten aus Hofiertwerden daran und immer andere Dichterlinge ans „Ausgezeichnet"werden. Jetzt, wo sich in immer weiteren Kreisen der Wille regt, mit Kunst und Kunstpflege Ernst zu machen, sollten die Kölnischen Hidalgos doch erwägen, ob sie ihre Blumenspiele nicht lieber auf die Zeit vor Aschermittwoch verlegen. Diese brauchten deshalb in keiner Weise verändert zu werden.

* Volksliteratur und Kultusminister.

Die Volksschullesebücher werden demnächst, wie eine Menge anderer Drucksachen, zwecks Einführung der neuen Orthographie neu aufgelegt werden. Der preußische Kultusminister Studt hat nun diese Gelegenheit benutzt, um seine Wünsche über Volkslesebücher überhaupt auszusprechen. „Innere Gründe fordern, daß die Entlehnung möglichst wortgetreu sei. Das Kind soll durch das Lesebuch die Befähigung gewinnen, Bücher und dergleichen lesen zu lernen, wie sie das Leben ihm später bieten wird. Nur in den dringendsten Fällen sind Veränderungen der Form angängig, welche den Sinn nicht beeinflussen. Dichtungen vertragen solche nicht ohne Einbuße ihres poetischen Gehaltes; Aenderungen bleiben darum bei ihnen

ganz ausgeschlossen; der Reichtum unserer Literatur auf diesem Gebiete gestattet es. Eingehendste Sorgfalt verlangt die Rechtschreibung und Interpunktion. In der Grammatik sind sogenannte Verbesserungen zu vermeiden, die selbst vor unseren Klassikern nicht Halt machen. Es sind nicht nur die Schriftsteller älterer Zeit bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts zu benützen, soweit ihre Arbeiten noch heute Wert haben, sondern auch solche der neuesten literarischen Entwicklung, und zwar ist ebenso die Buch-, wie die Zeitschriften- und die Zeitungsliteratur mit Stücken, welche durch ihren Inhalt wie durch die Form ihrer Darstellung den gestellten Forderungen entsprechen, zu verwenden."

Einige dieser Worte könnten uns beinah zu dem Bekenntnis führen, daß uns der preußische Kultusminister ein wenig zu — radikal scheine. Das Gewicht der Thatsachen wird aber dem Flug der Idee unzweifelhaft zum Ballaste werden, und so dürfen wir den Absichten und dem Geiste dieses Erlasses nichts als den herzlichsten Glückwunsch aussprechen.

Dann wird gemeldet, daß jedem Oberpräsidenten eine Anzahl (dem Oberpräsidenten von Schlesien je fünfzehn) gebundener Exemplare der nachbezeichneten Schriften von Wilhelm Raabe: Chronik der Sperlingsgasse; Ein Frühling; Halb Mähr, halb mehr; Der Hungerpastor; Pfisters Mühle; Gesammelte Erzählungen Band II zugestellt werden, die an Volksbibliotheken weitergegeben werden sollen. „Wegen des ausgesprochen evangelischen Charakters der Schriften Raabes", so bemerkt der Minister hierzu, „empfiehlt es sich, sie nur an Volksbibliotheken mit einem ausschließlich evangelischen Leserkreise zu verteilen." Diese Einschränkung weist auf keinen idealen Zustand; es wäre sicherlich sehnlich zu wünschen, daß die Katholiken auch Raabe und die Protestanten auch Hansjakob bereitwillig aufnähmen. Aber so weit sind wir eben noch nicht. Ich kann mich deshalb denen nicht anschließen, welche diese Bemerkung des Ministers bedenklich macht. A.

Theater.

* Berliner Theater.

Verworren, wie es begann, zerflattert das Theaterjahr. Fast seit zwei Jahrzehnten beobachte ich die Berliner Bühnen: noch nie war die Vorherrschaft der Schauspielerei so überragend, wie diesmal. Sie bleibt das Hauptmerkmal bis zum Ende hin. Sie engt das literar-künstlerische Gebiet ein. Ein deutlicher Ausdruck ist sie für die Ratlosigkeit und das Geschäftsphlegma der meisten unserer Bühnenleiter. Dabei unterschätze ich die Schauspielerei im besten Sinn durchaus nicht, sondern räume ihr den Eigenwert innerhalb des dramatischen Gesamtkunstwerks ein. Nur kann das grundsätzliche Bemühen, den Teil für das Ganze zu setzen, bange machen. Erich Schlaikjer hat neulich im Kunstwart mit Recht betont, welch überreiches Licht innerhalb des umfassenden Kreises von Kunst auf den Kreisausschnitt Theater falle. Damit nicht genug. Noch winziger wird der meistbegünstigte Anteil, noch bequemer und breiter werden die Wege für die Händler aller Grade, je ausschließlicher die Schauspielerei den Retter in der Not abgibt. Wir haben größere Schaubühnen, wie das Lessingtheater, monatelang zu reinen Schauspielerbühnen werden sehen. Das schauspielerische Glanzgestirn herrscht dann so gut wie souverän. Nach ihm wird der Spielplan gebildet, es beschränkt den kritischen Beruf und kommt all Jenen willfährig entgegen, die am Erschlaffen, nicht am Anspannen geistiger Kräfte ein Interesse haben. Es ist wahrscheinlich nicht Absicht, aber so etwas wie Instinkt, daß gerade Zeitschriften

verwaschenerer Färbung sich dieser Entwicklung am fügsamsten erweisen. Mit einem und dem anderen Glanzgestirn ist es erfahrungsgemäß auch nicht gethan. Wir hatten den Pariser Herrn Coquelin hier. Flugs folgte eine ganze Zahl von kleineren „Sternen,“ und es war zum Erbarmen, wie gering man deutsches oder Berlinisches Verständnis auf Seite der Franzosen einschätzte, als wäre für die Barbaren das Mittelmäßige noch eine Gnade. Endlich, aber, für unsere Geduld beschämend spät, kam für einzelne, gar zu leichtfertige Spekulationen der Krach. Im Neuen Theater, wie in der Neuen kgl. Oper mußten französische Gastspiele abgebrochen werden. Diese Dinge sind an sich nicht wichtig, sie kennzeichnen nur die augenblickliche Zerfahrenheit und weisen auf die Bedrängnis hin, in die das eigentlich dramatische Schaffen geraten müßte, wollte man weiter arbeiten, wie in diesem Jahre.

Da trifft es sich denn prächtig, daß die sogenannten „Meisterspiele“ den augenblicklichen trüben Dunstkreis um das Berlinische Theater erhellen. Sie sind eine Probe auf ein grundsätzliches künstlerisches Beginnen und geben eine unumwundene deutliche Aufklärung. Ihr wird sich selbst die flachere Tagespresse nicht verschließen können, so auffällig ist das Grundergebnis. Es geht nicht mit dem Ueberwuchern der Schauspielerei und mit der „Sonderpflege des schauspielerischen Genies, gegenüber dem flach-nivellierenden Ensemblegeist.“ Die Voraussetzung vom „verflachenden“ Ensemblegeist ist unrichtig, und zum Greifen nahe ward es gebracht, wie brüchig die Theorie vom schauspielerischen Herrenmenschen sei. Wo zwei solcher Naturen ihre eigenen Wege gehen, ist es mit beider Eindruck vorbei. Sie müssen in einem Geschirr ziehen, sie müssen eine Straße wandeln, sonst versagen ihre Kräfte. Man hätte meinen sollen, das wäre selbstverständlich. In der Wirrnis aber that uns ein lehrhaftes Beispiel not. Selbst das dramatisch auflodernde Frauenduell in der „Maria Stuart“ verliert an Gewalt, wenn Schauspielerinnen in zwei Stilarten die Waffen kreuzen, wie es hier geschah. Auf das Abwägen der schauspielerischen Einzelkräfte will ich vor den Lesern des Kunstwarts nicht eingehen. Hier handelt es sich um Ergebnisse in wesentlichen Umrissen. Neue Entdeckungen wurden nicht gewonnen, und wie bisher die Aufführung des Münchener Hoftheaters das triviale Wort von der Einigkeit, die stark macht, am lebhaftesten bewies, so wurde umgekehrt an Goethes „Faust“ durch disparate schauspielerische Kräfte am meisten gesündigt. Die Münchener brachten den „Erbförster.“ Die Dresdener Ensemblevorstellung „Pastors Rieke,“ die einzige Darstellung eines modernen Stückes, kenne ich noch nicht, während ich diese Zeilen schreibe.

Von den zwei Berliner Novitäten der jüngsten Zeit ist nicht viel zu sagen. Arthur Pserhofer, früher eine Ueberbrettelgröße, ließ im Neuen Theater einen Schwank in Pariser Manier aufführen. „Der Frauenarzt“ heißt das Gebilde. Ein lüderlich gearbeitetes Verwechslungsspiel; ein Rechtsanwalt muß sich in heikler Lage für einen Frauenarzt ausgeben. Das war der Jammer der versunkenen Ueberbrettel auch, man arbeitete so häufig lüderlich und vergaß, daß Schnurren und selbst die lustigen Windbeuteleien sich doch irgendwo vom Lebensernst abheben müssen. Mehr Glück hatte ein anderer Schwank „So leben wir“ von L. Leipziger im Lessingtheater, leichtes feuilletonistisches Geplauder über die „Lebewelt“ von Berlin. Leop. Schönhoff.*

* Eugen Kalkschmidt ist nach Dresden gezogen, um sich besser an den Dürerbund-Arbeiten beteiligen zu können. Unser früherer Vertreter Leopold Schönhoff hat die Freundlichkeit, die Berliner Theaterberichte wieder zu übernehmen. K.-L.

* Münchner Theater.

Als Korfiz Holms antikes Versdrama „Die Könige“ nach kurzer Lebensdauer vom Spielplan des Hoftheaters verschwunden war, folgte der strebsame junge Redakteur des „Simplizissimus“ dem Rat seiner Freunde und versuchte sein Bühnenglück in modernem Gewande. Am 5. Mai brachte das unternehmungslustige Münchner Schauspielhaus die Uraufführung seiner vieraktigen Satire „Der liebe Frieden,“ einer dramatischen Uebertragung von Holms früher bei Albert Langen erschienener Novelle „Schloß Uebermut,“ welch letzterer einige literarische und psychologische Verdienste nicht abgesprochen werden können. Allein dramatisierte Novellen oder Romane pflegen ihre Herkunft nicht zu verleugnen, es fehlt ihnen naturgemäß an der nötigen Geschlossenheit, ein Rest der epischen Technik bleibt an ihnen haften und verdirbt die Bühnenwirkung. Dazu kamen hier noch andere Mängel. Es gelang Holm nicht, die seelischen Begründungen der Novelle in der knapperen dramatischen Gestaltung durch entsprechende Aequivalente zu ersetzen, so erschienen die Vorgänge auf der Bühne wesentlich gröber bis zur grellen Possenhaftigkeit und Unglaubwürdigkeit; auch trat noch deutlicher als in der erzählenden Fassung die unmittelbare Anlehnung an Ibsen hervor, dessen Hjalmar Ekdal in dem traurigen Helden eine schwächliche Nachahmung erfuhr. Rudolf Kröger, ein mittelloser Maler von einigem Talent, ist durch die Heirat mit der reichen Erna Werneck, der Tochter einer Spekulanten-Witwe, aller Nahrungssorgen enthoben worden und zu seiner Schwiegermutter auf ein üppiges Landhaus gezogen, wo er in trägem Wohlleben seine Künstlerschaft verbummelt, einen zigeunerisch schmarotzenden Kollegen auf Kosten des Hauses unterhält und in jämmerlicher Apathie zusieht, wie seine Frau die Geliebte eines adeligen Gutsnachbarn wird. In dieser Lage trifft ihn sein jüngerer Bruder, ein begabter Musiker, rüttelt ihn moralisch auf und bringt ihn zu dem Entschlusse, sich in pathetischem Protest aus den schimpflichen Verhältnissen zu befreien und ein neues Leben zu beginnen. Aber nach kurzer Aufraffung sinkt der Schwächling wieder in den Lügensumpf zurück, dessen Bequemlichkeit er nicht mehr entbehren kann, und auch der Bruder Musikus zeigt sehr bald, daß er aus keinem besseren Holze geschnitzt ist. Was sich an diese bedenklich unsympathische, gegen das Ibsensche Urbild erschreckend flache und humorlose Haupthandlung an Episoden gruppiert, ist zu lose angefügt und verläuft zu ergebnislos, als daß es irgend beschäftigen könnte. Dabei verletzen arge Geschmacklosigkeiten des Dialogs, und die unfreiwillige Komik mancher Situationen forderte unmittelbar den Spott des Publikums heraus. Unter solchen Umständen kann die entschiedene Ablehnung nicht Wunder nehmen, die das Stück trotz guter Inszenierung und Darstellung vom dritten Akte ab erfuhr. Immerhin aber dürfte Holm bei wachsender Selbstkritik im modernen Gesellschaftsstück noch eher Genießbares leisten als im Drama großen Stils, denn mit allen Schwächen scheint „Der liebe Frieden“ mehr von seiner lebendigen Persönlichkeit zu enthalten, als sein gekünsteltes Experiment „Die Könige.“ G.

* Wie's gemacht wird.

Unter diesem Stichwort schreibt das „Berliner Tageblatt“: „Wir teilten vor einigen Tagen mit, daß vor der Erstaufführung des ›sozialen‹ Dramas ›Die Kinder der Armen‹ im Karl Weiß-Theater einige Kritiker durch Telegramme aus Wien erfreut wurden, welche den Namen eines hervorragenden Wiener Schriftstellers trugen und die Aufführung des Stückes der Aufmerksamkeit der Presse empfahlen. Daß eine Mystifikation vorlag, wurde bald

klar. Aber wir gingen auf die Sache nicht weiter ein, da wir dem Verfasser nicht den Gefallen thun wollten, von seinem miserablen Machwerk allzu viel in unserem Blatte zu sprechen. Nun aber zeigt es sich immer deutlicher, daß hier ein ganz raffinierter Versuch vorliegt, einen Erfolg künstlich zu erzeugen und das Publikum zu täuschen. Arthur Schnitzler — seinen Namen trugen die Telegramme — erklärt, daß er von der Sache keine Ahnung habe, und daß diese Telegramme eine »lächerliche Fälschung« gewesen seien. Gleichzeitig aber teilt die »Neue Freie Presse« mit, daß sie am Abend der Aufführung aus Berlin eine Depesche von einem Herrn Nahodil erhalten habe, die von einem »glänzenden, von Akt zu Akt sich steigernden« Erfolg des Volksstückes »Die Kinder der Armen« von Ernest v. Jurco spricht. Diesen Thatsachen gegenüber wird die Direktion des Karl Weiß-Theaters gut thun, den richtigen Namen des Verfassers zu nennen oder anzugeben, auf welche Weise Herr von Jurco zu finden ist. Man möchte doch zu gerne wissen, wie der Mann heißt, der seine Werke so schwungvoll zu inszenieren versteht."

Richtig — aber warum verbarg das „Berl. Tageblatt" der Oeffentlichkeit seinen gerechten Zorn, als Neumann-Hofer s. Z. nach auswärts sogar die Stellen bezeichnete, wo bei Sudermanns „Johannes" der Beifall des Premièrenpublikums am mächtigsten gedonnert „hatte" . . ehe Sudermanns „Johannes" gegeben worden war? Weil ein Unterschied ist zwischen großen und kleinen Dieben? Uebrigens gibt es ein sehr einfaches Mittel, dem Unfug mit Erfolgs- und sonstigen Telegrammen über Theaterstücke ein schnelles Ende zu machen: man braucht solche Telegramme nur nicht mehr zu berücksichtigen. Aber das würde ja den Rekord in der Jagd um das Allerneueste zurückschrauben. Und wär's nicht entsetzlich, zu denken, man würde über den Erfolg eines neuen Stücks einen halben oder — wer ertrüg's! — gar einen ganzen Tag später unterrichtet?

* Dramatische Heimatskunst. Mit seinem Volksstücke mit Gesang, Spiel und Tanz in drei Aufzügen „Die Dorfmusikanten" (Berlin, G. H. Meyer) hat Heinrich Sohnrey wie schon oft nützliche Arbeit gethan. Es fehlt uns an Bühnenspielen, die ein Stück ländlichen Volkslebens ohne Schön- und Häßlichfärberei und ohne Sentimentalität darstellen. Der Humor wird ja gerade hier meist zur Possenfratze verzerrt und das ernste Gefühl thränenselig verwässert. Tüchtige Volksgeschichtenerzähler dagegen haben wir nun doch schon mehr. Sohnrey selbst gehört ja mit zu ihnen, in seiner letzten Novelle, dem „Bruderhof," sprach zudem eine dramatische Begabung unverkennbar: er hätte also auch den Theatern etwas Eigenes geben können. Diesmal hat es ihm aber daran gelegen, einen vorhandenen prächtigen Stoff für die Bühne frei zu machen. „Welch ein fröhliches, humorvolles, ausgelassenes Leben und Treiben im Dorfe, als noch die alten Dorfmusikanten auf den Beinen waren!" Heinrich Schaumberger, der noch immer zu wenig gekannte thüringisch-oberfränkische Erzähler, hat in seinen „Bergheimer Musikantengeschichten" diesen Stoff in behaglicher Breite ausgesponnen. Daraus, namentlich aus den beiden Geschichten „Umsingen" und „Glückliches Unglück," hat Sohnrey genommen, was er für sein Volksstück brauchen konnte. Einmal die Musikanten-Typen, den Zimmerdick, den Schneidersnickel, den Eckenpeter, den Gänskasper und wie sie sonst heißen, dann die Milieuschilderung eines weihnachtlichen Umsingens, eines Dorftanzes bei der Kerwe (Kirchweih), kurz alle Züge eigentümlicher dörflicher Kultur. Auch der dramatische Konflikt stammt aus Schaumberger, ist aber von Sohn-

rey nicht unbedeutend vertieft und glaubhafter gemacht worden. Es ist ein Konflikt zwischen Kunst und Liebe. Paule, genannt Schützle, ein reicher Bauernsohn, hält es aus Liebe zur Musik mit den Musikanten, er kann sein Tetterhorn (Trompete) nicht lassen, weil er mit ihm einen Ausdruck seines feineren Innenlebens gefunden hat, aber der Herrenbauer will ihm sein Evebärble nur geben, wenn er sein nicht standesmäßiges Musikmachen unterläßt. Dieser Gegensatz weckt nun starke Empfindungen, die aber immer schlicht und natürlich ohne falsche Sentimentalität zu Worten geworden sind, und erzeugt eine Handlung, die, geschickt mit der dörflichen Milieuschilderung verwoben, bis zum guten Schluß neben dem Behagen am Zuständlichen die Lust und Spannung am Geschehen wach hält. Und auch eine Lehre, ohne daß sich das Didaktische störend vordrängte, soll der ländliche Hörer mitnehmen, er soll die künstlerische Gabe als etwas auch Berechtigtes und etwas Gutes schätzen lernen, wenn schon Sohnrey seinen Helden dazu kommen läßt, zu empfinden: „Daß die rechte Musik nicht sein kann ohne die rechte Lieb". An ländliche Hörer denkt Sohnrey vor allem. Die Volksbühne, die uns fehlt, schwebt ihm als rechter Schauplatz vor. Aber auch die Aufführung durch ländliche Dilettantenbühnen unter Mitwirkung der dort neu entstehenden Gesang- und Orchestervereine scheint ihm möglich und erwünscht. Das Werk, das schon seiner Entstehungsart nach kein großes Kunstwerk sein **kann**, aber ein gutes Volksstück ist, kommt aus dem gleichen Streben her, das Sohnreys ganze Arbeit beherrscht, und dem er jetzt auch in den neu begonnenen Heften für die Pflege eines „Gemeindeabends" folgt, dem Streben, dem Verfall ursprünglichen Volkslebens auf dem Lande entgegenzuwirken.

Carl Meißner.

Musik.

* Wenn eine Persönlichkeit wie **Eugen Gura** aus dem öffentlichen Musikgetriebe scheidet, eine Persönlichkeit, die so viel mitschöpferische Phantasie bewährt hat, so drängt uns ein Gefühl der Dankbarkeit, seiner auch hier zu gedenken, wo sonst von den Einzelnerscheinungen der reproduzierenden Künste nicht gesprochen wird. Die Gabe, ein Kunstwerk lebendig zu machen, war Gura in seltenem Maße zu eigen, im Vortrag namentlich Loewescher Balladen ist ihm Keiner nahe gekommen. Wie er die zwingende Dämonik und den köstlichen Humor dieses Meisters wiederzugeben verstand, wird allen, die ihn hörten, unvergeßlich sein, mit der Wiedergeburt Loewes ist überhaupt sein Wirken unzertrennlich verknüpft, obwohl er sich auch als Interpret der neueren Lyrik (Strauß, Tournier, Hugo Wolf) ansehnliche Verdienste erworben hat. Bewundert hat man ihn ja auch reichlich, daß aber Guras leuchtendes Beispiel nicht genug **Verständnis** gefunden hat, mußten wir ja erst kürzlich beklagen, als von der Verwahrlosung des epischen Stils in der Gegenwart die Rede war. Nun zieht er sich ganz aufs Unterrichten zurück. Mögen viele unserer jungen Sänger davon Nutzen ziehen, „denn dieser hat gelernt, er wird euch lehren." B.

* **Minder Bekanntes zum Singen. I.**

Mit allem Spott und mit allen Klagen über schlechte Wahl beim häuslichen und öffentlichen Musizieren ist bekanntlich nicht viel gethan. Denn weitaus in den meisten Fällen wählen ja die Leute das Schlechte nicht aus „böser Absicht," sondern einfach deshalb, weil ihnen das vorhandene, ihrem Zweck entsprechende Gute unbekannt geblieben ist. Auch kann man nicht einem jeden zumuten, daß er sich mit Mühen und Kosten aus der Unmenge der vorhandenen Musikalien selber das

Passende heraussuche, zumal sogar unter den Sachen mit wohl beglaubigten Namen Vorzügliches, Mittelmäßiges und Schwaches durcheinander liegt. Auch möchte man noch wissen, ob ein Lied für den öffentlichen Vortrag sich eignet, oder ob man's nur einem vertrauten Kreise, oder gar nur sich allein singen soll, denn sonst gibt's in der Praxis mancherlei Unannehmlichkeiten. Unter solchen Betrachtungen haben wir im Kunstwart schon mehrmals die Liederwerke unserer namhaften Tondichter durchmustert, wir gedenken das nun öfter zu thun. Vor allem seien jetzt die Gesänge einiger Komponisten gesichtet, die das lyrische Gebiet nur sozusagen im Nebenamte betreten, da es bei den eigentlichen Liedmeistern viel leichter ist, eine Auswahl zu treffen. Hoffentlich kommt der folgende Versuch unsern sangesfreudigen Lesern gelegen.

Ich beginne mit den Liedern von Leo Blech, von dem der Kunstwart schon einiges gebracht hat, unter anderm das Goethische „Nur wer die Sehnsucht kennt“ (Kw. XIII H. 15) in einer stark individuellen Auffassung. In seinen ernsten Sachen „Liebeslied“ (Magdeburg, Heinrichshofen) und „Zum Schluß“ (Straßburg, Süddeutscher Musikverlag) finde ich eine auch sonst bemerkbare Verwandtschaft mit Cornelius, ich meine mit dem, der Hebbel komponierte. Das erstgenannte Lied ermattet leider etwas gegen den Schluß, das zweite aber ist ein Prachtstück moderner „Gedankenmusik“ in seinem leidenschaftlichen Ergusse. Solche Lieder sind natürlicherweise nicht für Jedermann. Die kunstvolle Führung der Stimmen, die ungewöhnliche, herbe, aber keineswegs unmotivierte Harmonik leuchtet nicht allsogleich ein, auch wenn die große Linie des Gesanges schon vom Ohre deutlich erfaßt worden ist. Merkwürdig, daß dieser versonnene Musiker daneben ein paar allerliebste heitere und leicht ausführbare Liedchen geschaffen hat, die Kennern wie auch Laien viel Vergnügen machen, so: „Großmütterchen erzählt den Kindern“ (unter dem Pseudonym M. Frank bei Schott in Mainz) und „Das Zeislein“ (Th. Naus, Aachen) oder das von drastischem Humor belebte mundartliche „s'schlafrige Deandl“ (Heinrichshofen, Magdeburg). Diese Gesänge, von denen nur zwei, „Großmütterchen“ und „Zeislein“, Frauenlieder für Sopran sind, wird man gewiß gern seiner Notenmappe einverleiben. R. B.

* Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901.

Zu den wertvollsten Gaben der deutschen Musikliteratur gehören seit acht Jahren die alljährlichen Veröffentlichungen der oben genannten Leipziger Musikbibliothek. Das Jahrbuch für 1901 bringt neben der für alle Musiker wichtigen Bibliographie der in diesem Jahre erschienenen Bücher und Schriften über Musik (von Dr. Rudolf Schwartz) vor allen Dingen zwei Aufsätze von Hermann Kretzschmar, auf deren Inhalt hier kurz hingewiesen werden soll. Der erste ist betitelt: „Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker.“ Schon seit langen Jahren geplant, ist er zur rechten Zeit jetzt erschienen, da man überall und von den verschiedensten Gesichtspunkten aus diese „Zeitfrage“ behandelt. Kretzschmar geht auf die verschiedenen Vorwürfe, die man den Konservatorien gemacht hat, ein und erkennt ihre Berechtigung an; sein umfassender Blick und seine historische Auffassung läßt ihn aber auch die Vorzüge dieser Institute nicht verkennen und veranlaßt ihn zu dem Wunsche, daß sie auch in Zukunft erhalten bleiben, wenngleich mit mannigfaltigen Verbesserungen. Ich weiß nicht, ob diese Verbesserungen denn nicht doch teilweise ganz andere Anstalten aus den alten Konservatorien machen würden, so daß die milde Auffassung Kretzschmars von den radi-

kaleren Vorschlägen, die die ungestümeren Feinde des alten Schlendrians gemacht haben, gar nicht so sehr verschieden wäre. Am heftigsten verurteilt auch Kretzschmar den niedrigen Bildungsgrad so vieler Musiker, dessen verderblichen Einfluß er mit folgenden Sätzen schildert: „Der heutige Durchschnitt steht tief unter dem der Schulchorzeit (vgl. darüber den Aufsatz selbst), und die alten allgemeinen Künstlerlaster: Einseitigkeit, Eitelkeit, Neid, Falschheit, Intrigue, Libertinität sind namentlich bei den der Verderbnis durch die Oeffentlichkeit ausgesetzten Musikern so hoch entwickelt und so häufig, wie das die frühere Zeit nicht einmal vom Theater kannte. Ein anständiger Prozentsatz unserer Virtuosen und berühmten Leute ist reif für einen neuen Sachsenspiegel. Das könnte auf sich beruhen, wenn nicht dadurch der ganze Musikbetrieb so prosaisch und vulgär, der Ideale bar und mit Spekulantentum und mit Marktschreierei so durchsetzt würde, daß geistige Ziele und Richtungen, Wissen und Ideen in dieser Agentenarena kaum noch etwas bedeuten. Dieser Niedergang und diese Unbildung zeigt sich in der hohen Aesthetik, die die heutige Musik narret, ebenso wie in dem größeren Teil ihrer Fach- und Bedarfspresse, in ihrem Hang zu liebevollen und giftigen Personalien, ihrer Verlegenheit um wertvolle Themata, er zeigt sich in dem Mangel an Verständnis und Teilnahme für außermusikalische Fragen, die uns auch bei angesehenen Musikern begegnet, er zeigt sich in ihrer Unfähigkeit, Mißstände und Mängel rechtzeitig zu erkennen, aus ausgetretenen Wegen zu neuen zu schreiten, er zeigt sich in einem wilden und verblendeten Parteiwesen, in dem Respekt vor vordringlichen und lauten Stimmen, er beeinträchtigt auch merkbar genug das Musizieren selbst, die Komposition und noch mehr die Reproduktion."

Es gibt wenige Schriftsteller, die mit gleicher Ruhe und Objektivität alle die Schäden der mangelhaften Vorbildung vieler Musiker so klar darstellen könnten. Sind an ihnen auch nicht die Konservatorien allein schuld, so würde doch deren Besserung auch manche dieser Zustände wenn nicht aufheben, so doch bedeutend mildern. Also helfe, wer kann, durch Wort und That. Kretzschmar gibt auch dafür sehr wertvolle Fingerzeige.

Noch bedeutender scheint mir aber sein zweiter Aufsatz zu sein: „Aus Deutschlands italienischer Zeit." Hier steht wieder Kretzschmar als der zur Zeit wohl unübertroffene Musikhistoriker großen Stils vor uns, als die Künstler- und Gelehrtennatur, wie sie die Musikwissenschaft braucht; das Wissen um die Vergangenheit eint sich mit dem Gefühl für die Bedürfnisse der Gegenwart; die großen Toten werden in organische Beziehung zur lebendigen Kunst unserer Tage gesetzt; die Kenntnis tausend kleiner Thatsachen, die wissenschaftliche Gründlichkeit ist nur die Vorbedingung für die lebensvolle Darstellung der großen Züge des historischen Werdens. Wie viele schiefe Urteile macht nicht dieser Aufsatz zunichte; und wie viele Anregungen und Aufgaben gibt er nicht, die auch die praktische Kunstpflege unserer Tage ganz nahe angehen. Ich habe angesichts des geistigen Reichtums solcher Darstellungen immer den Wunsch, daß die bildenden Kräfte dieser Worte an viel mehr Menschen ihre Wirkung thun müßten, als sie's jetzt thun, und daß Kretzschmar, nachdem ihn in der Hauptsache die feindlichen Elemente, deren oben gedacht wurde, aus der praktischen Thätigkeit gedrängt haben, als geistiger Führer unserer Musikfreunde und besonders auch der jetzigen Musikergeneration zum Segen der Kunst in weitesten Kreisen möge wirken können. Georg Göhler.

Kunstwart

* **Thayers** grundlegende **Beethoven-Biographie**, genauer gesagt: seine mit erstaunlichem Fleiß zu einander getragene Sammlung aller auf Beethovens Leben bezüglichen Dokumente war in der deutschen, von **Deiters** besorgten Fassung (Berlin, W. Weber) in den sechziger Jahren erschienen und von der Forschung mittlerweile vielfach überholt worden. Eine dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnis entsprechende neue Auflage empfand man daher lange schon als ein Bedürfnis. Nun liegt wenigstens der erste Band der neuen Bearbeitung, welche Deiters nach Thayers Tode musterhaft besorgt hat, vor. Er umfaßt die Jugendjahre Beethovens in Bonn und die erste Wiener Zeit bis 1795. Von besonderem Wert ist der größtenteils von Deiters herrührende Abschnitt „Was hat Beethoven in Bonn komponiert," wie denn die Erörterung der einzelnen Werke des Meisters, die Deiters den Thayerschen biographischen Angaben hinzufügt, eine verdienstvolle Bereicherung des Buches bilden wird. Für den Abschnitt über Beethovens Lehrzeit in Wien sind die Ergebnisse der Nottebohmschen Studien gewissenhaft verwertet worden. Liegt das auf vier stattliche Bände berechnete Werk, dessen Bedeutung nachdrücklichen Hinweises wohl nicht mehr bedarf, erst vollständig vor, so ist hoffentlich auch der Mann nicht mehr fern, der auf der Grundlage dieser geschichtlichen Urkunden das Bild unseres größten Musik-Heroen anschaulich und lebensvoll aufrichtet. Die Beethoven-Biographie **Th. von Frimmels** (Berlin, Harmonie-Verlag) liefert zu diesem Zukunftsbuche wenigstens schon die Bilder. Auf diesem Gebiet ist Frimmel unstreitig der beste Sachkenner. Der Musiker, der eine knappe und zuverlässige Skizze des Beethovenschen Lebensganges wünscht, wird freilich auch lieber zu Frimmel greifen als nach dem ausführlichen Thayerschen Torso. Aber auf eine Charakteristik des Tondichters Beethoven geht Frimmel nicht ein, als habe ihn die Größe der Aufgabe verzagen lassen. Er begnügt sich mit ein paar andeutenden Bemerkungen, die den zuweilen feinen, wohlunterrichteten Kenner verraten, dem Uneingeweihten aber zu wenig sagen. Und für das große, Belehrung suchende Publikum sind diese Biographieen doch geschrieben.

R. B.

* Ueber unsre **Tageskritik** wieder einmal zu klagen, sieht sich Zschorlich in der Naumannschen „Zeit" veranlaßt. Das Schicksal, das d'Alberts „Improvisator" bei der Berliner Kritik fand, entlockt ihm erklärlicher Weise einen Stoßseufzer: „Wozu in aller Welt leben denn Musikberichterstatter, wenn sie nicht willens oder nicht fähig sind, das Gute zu erkennen und zu fördern? Nie oder nur selten hat die Kritik **geführt**, fast durchweg ist sie bemüht, ihre Thätigkeit auf die Ebene eines niedrigen Reportertums herabzuschrauben. Sie wirft sich in Pose und heuchelt Selbständigkeit da, wo sie nur die mit Eifer erlauschte, mißgünstige Meinung ihrer Abonnenten schürt. Sie wagt es in seltenen Fällen, gegen sogenannte anerkannte Größen Front zu machen, und dreht die Walze ihrer Lobeshymnen auf fragliche Berühmtheiten bis zum Brechen ab. Fast durchweg äugt sie nach links und rechts. Und das Publikum? — es äugt ängstlich nach oben. Beide belauern sich, keiner traut dem andern, bevor dieser nicht seine Meinung ausgesprochen." Richtig. Wir glauben aber, das Uebel liegt nicht an den einzelnen Personen, sondern am System. Bei der ihm aufgedrungenen Ueberlastung verbraucht sich ein Musikreferent in der Großstadt sehr schnell und ist in wenigen Jahren ein müder Mann, den das Neue, das ihn nötigen will, aus der Schablone herauszutreten, mehr belästigt als erfreut.

Bildende und angewandte Kunst.

* Berliner Monumentalbauten.

Die Aktiengesellschaft „Zoologischer Garten" in Berlin will auf der Ecke ihres Geländes, die der Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche gegenüberliegt, eine Ausstellungshalle bauen. Die Pläne hierfür waren vor kurzem ausgestellt. Die Zeitungen sagten dazu, die Ausstellungshalle müsse auf einen an „maßgebender Stelle" geäußerten Wunsch dem architektonischen Schema angepaßt werden, das für die Umgebung der Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche aufgestellt sei, d. h. in romanischem Stile gehalten sein. Die maßgebende Stelle ist wohl in letzter Instanz Kaiser Wilhelm.

Neulich sprach Schultze-Naumburg im Kunstwart über die Benutzung historischer Baustile zum Kirchenbau. Es handelt sich dabei nicht um die Fortführung der Tradition, d. h. der unmittelbaren, von Hand zu Hand gegebenen und darum lebendigen Arbeitsüberlieferung, sondern um die Nachahmung fester Formen, deren Entwicklung schon längst endgültig abgeschlossen ist. Der romanische Stil ist für uns nur noch historisch. Wenn wir ihn zu bestimmten Zwecken brauchen, so müssen wir uns bewußt sein, daß seine Werte alle schon geprägt sind, daß wir sie wohl als Münze ausgeben, aber nicht verändern können.

Die Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche ist nun ein wahres Schulbeispiel dafür, wie man alte Stile nicht verwenden darf. Sie ist keine wirkliche Nachbildung, sondern eine mißverstandene Schematisierung gewisser Einzelheiten, die an romanischen Bauten vorkommen, übrigens auch noch mit gründlicher Verballhornisierung der ihnen eigentümlichen Verhältnisse. Dazu kommt ihre unglückselige Lage: auf einem an sich großen Platze steht sie genau in der Mitte, so daß auf allen Seiten der gleiche Raum, etwa doppelte Straßenbreite, übrig bleibt, als Umgang zu breit, als Platz zu eng. Sie liegt in der Axe von fünf besonders breiten Straßen, so daß nirgends eine Platzwand entsteht, sondern überall ganz spitze Häuserwinkel ihr gegenüber liegen. Und schließlich ist sie auf drei und dreiviertel Seiten von elektrischen Bahnen umgürtet, deren Fahrbahn man nur im Laufschritt überschreiten kann — und das ist nicht die Schuld der „Großen Berliner," sondern des Architekten, der die Kirche angelegt hat.

Viel war an dieser Anlage nun nicht mehr zu verderben. Aber wenn man noch etwas thun wollte, um den romanischen Formen der Kirche den letzten Rest feierlicher Monumentalität zu nehmen, dann mußte man dieselben Formen in gleicher Größe und Schwere nebenan recht oft wiederholen. Mit schöner Konsequenz ist auch das noch geschehen. Auf zwei Seiten sind die Wohnhäuser schon ganz und gar im Stil und in den Maßverhältnissen der Kirche gehalten. Auf eine dritte Seite kommt nun die romanische Ausstellungshalle. „Ist es schon Wahnsinn, hat es doch Methode." Man braucht sich bloß irgend einen Kirchplatz in einer mittelalterlichen Stadt vorzustellen, um sich zu vergegenwärtigen, wie dort die Kirche gewaltig erscheint, weil sie aus einer Umgebung von kleinen und andersartigen Formen hervorragt, was also genau das Gegenteil der hofkünstlerischen sogenannten „romanischen" Bauerei bedeutet.

Was uns an der ganzen Sache wundern darf, ist aber nicht einmal der schlechte Geschmack, der sich in der verfehlten Anlage ausspricht. In der Beziehung sind wir ja über das Erstaunen hinaus. Sondern die Thatsache, daß Kaiser Wilhelm es nicht als Profanierung empfindet, wenn dieselben Formen, die hier ein Denkmal seiner Verehrung für den Großvater sichtbar kennzeichnen sollen, unmittel-

bar daneben ein beliebiges Wohnhaus, einen Zigarrenladen, ein Kaffeehaus schmücken. Entweder die romanischen Formen haben den Charakter des Feierlichen, Weihevollen; dann darf man sie auch nur in diesem Sinn verwenden. Oder sie haben ihn nicht; dann möchte ich wissen, warum die Kirche in diesen Formen gebaut ist.

Man wende nicht ein, daß damals auch profane Bauten im romanischen Stil gebaut worden seien. Denn erstens: den feinen Unterschied zwischen profanem und kirchlichem Stil, der damals von selber entstand, den finden wir Heutigen nicht mehr. Zweitens stand damals das Leben unter der Herrschaft der Kirche; darum durfte kirchliche Form auch äußerlich in weit höherem Maße dem profanen Gebäude aufgeprägt werden. Drittens: selbst wenn es uns gelänge, den Ton des bürgerlichen Hauses der romanischen Bauperiode zu treffen (hier ist es nicht einmal angestrebt), so würden diese Formen uns heute anders klingen, als sie von jener Zeit empfunden wurden. Einen Vergleich hierfür: Luthers Bibelübersetzung war für seine Zeit Umgangssprache. Für uns ist sie liturgische Sprache. Gebete und Predigten werden absichtlich auf ihren uns altertümlich klingenden Ton gestimmt, um sie aus der Umgangssprache hervorzuheben. Ich mag den Ton nicht, weil er selten mehr als das Aeußerliche der Satzstellung und Wortbildung trifft — aber immerhin, daß er mit dem Begriff kirchlicher Weihe zusammenhängt, steht mir und wohl vielen andern von Jugend an fest. Nun denke man sich, daß man auf den Einfall käme, am Sonntag Morgen alle Zeitungsartikel im Ton unserer Kirchengebete zu halten: würden dadurch die Zeitungsartikel feierlich oder würden die Gebete trivial? Um dasselbe mit einem andern Gleichnis zu sagen: dem Priester und dem Richter verleiht der Talar eine gewisse traditionelle Würde. Wenn aber ein beliebiger Bürger im Priesterrock einherschreitet, so entweiht das den Rock — und den Bürger. Ein Straßenbild ist kein Maskenball, zu dem man sich so oder so verkleiden kann. Unserm Kaiser liegt so viel daran, dem Volke seine heiligsten Güter zu erhalten. Er versteht darunter alte Sitten und Gebräuche, kirchlichen Sinn und noch manches andere. So aber wahrt man die nicht.

Damit soll natürlich nicht etwa gesagt sein, daß die Absicht des Kaisers, die Umgebung der Kirche mit ihr im Zusammenhang zu gestalten, verkehrt wäre. Im Gegenteil: ein derartiges Bauen nach groß angelegten Plänen wäre für unsere Großstädte das einzig Richtige und das sehnlich zu Erwünschende. Und einen andern Weg, sie ins Werk zu setzen, als den baupolizeilicher Vorschriften wüßte ich auch nicht zu nennen. Aber leider: „wenn sie den Stein der Weisen hätten, die Weisen mangelten dem Stein." Bringt man denn eine Harmonie damit zustande, daß man zweimal den gleichen Ton anschlägt?

Wahrhaftig, ich kann den Wunsch des Kaisers begreifen, daß der Kirche kein unwürdiger Bau gegenüberstehen solle. Ich würde an keinem Ort der ganzen Stadt einen solchen wünschen. Meinetwegen mag der Kirche gegenüber auch noch der Ton der Heiterkeit ausgeschlossen sein, obwohl es z. B. in Empirebauten einen Ausdruck ernsten Frohsinns und heiterer Würde gibt, der in sehr erfreulicher Weise den Druck trister Kopfhängerei von unserm Kirchentum nehmen könnte. Aber sei's drum, bleiben wir ernst: manche Stimmen sprachen dafür, die Ausstellungshalle müsse im Stil des Zoologischen Gartens gehalten sein. Ich gebe gerne zu, daß das nicht passend wäre. Denn der Zoologische Garten ist absichtlich eine Maskerade — nicht mit historischen, sondern mit exotischen,

phantastischen Formen, die für einen Ort öffentlicher Volksbelustigung ihre Berechtigung haben mögen. Aber ist denn der romanische Stil der einzig ernsthafte? Kann man nicht jede Stilsprache ernst reden?

Es stehen den kaiserlichen Forderungen über die Art und Weise, wie eine derartige monumentale Aufgabe zu lösen sei, andere spezifisch moderne gegenüber. Um gerecht zu sein, müssen wir uns fragen: würde deren Durchführung zu einem besseren Ergebnis führen? Sie gipfeln so ungefähr in dem Satz: die Fassade der Ausstellungshalle müsse ausdrücken: ich bin eine Ausstellung. Also statt der beliebigen Formel der „individuelle Ausdruck." Das klingt sehr hübsch und ist sehr modern, aber auch davon das Heil zu erwarten, wäre verkehrt. Zunächst, wenn es dem Architekten wirklich gelänge, den Geist unserer Ausstellungen monumental an die Wand des neuen Gebäudes zu malen, ich fürchte, ich fürchte, dann würde uns gemeine, im Grunde gelangweilte Neugier, oberflächlichste Schaulust und Zerstreuungssucht mit dumm entsetzlichem Gesichte ansehen. Und dann im Ernste gesprochen: gibt es denn überhaupt Bauformen, die im Stande sind, eine Ausstellungshalle als solche deutlich zu bestimmen? Ich rede nicht von dem Stil der Weltausstellungen und ähnlicher Dinge. Die charakterisieren sich gerade durch ihre Vergänglichkeit. Diesen Charakter in bleibender Form festzuhalten, wäre Unsinn. Aber gibt es etwas, was die Fassade einer Ausstellungshalle von der der Eingangshalle eines Bahnhofs, eines Theaters, eines großen Restaurants, eines Klubhauses, eines Parlaments wesentlich und notwendig unterschiede? Ein paar sachliche Einrichtungen abgerechnet: Billetschalter nach besonderem Bedürfnis u. s. w., was kann Architektur da überhaupt noch charakterisieren? Ernst, heiter, würdevoll, schwer, feierlich, graziös, prosaisch — das kann sie sagen; aber Bahnhof, Theater, Krankenhaus, das kann sie nur mit Mitteln sagen, die nicht mehr ihr eigen, die nicht mehr architektonische sind: mit Inschriften z. B. oder symbolischer Verwendung von Statuen — oder dadurch, daß bestimmte Formen in einer bestimmten Konvention erstarren, wie z. B. romanische Formen zum Kirchenstil. Es ist damit wie mit der Musik: Kampf, Sieg, Kraft, Heldentum, Triumph — das kann die Musik sagen; aber den großen Kurfürsten und die Schlacht von Fehrbellin, die kann sie nicht sachlich definieren, ies sei denn durch Mittel, die außer hr liegen, oder durch Formen, die konventionell erstarrt sind.

Architekturformen bedeuten: Tragen und Getragenwerden, Aufstreben und Lasten, festes Wurzeln und freies Krönen u. s. w. Das mag man nun ernst oder heiter fassen — der Versuch, den „individuellen Ausstellungsstil" zu erfinden, führt zu solchen gezierten Unwahrheiten, wie wir sie in Darmstadt und Paris in recht reichlicher Fülle gesehen haben.

Und wie soll der Bau nun also werden? Anständig, einfach, würdig. Mehr kann man mit Worten nicht darüber sagen. Das Uebrige muß ein guter Baumeister mit einem guten Plane zeigen. Aber er wird dazu wohl keine Gelegenheit bekommen. Wir werden die romanische Ausstellungshalle erhalten, die der Kaiser will, und die Stadt Berlin wird um einen monumentalen Unglücksfall reicher sein. Ludwig Bartning.

• Vom Meißner Dombau. Vielleicht ist's doch noch möglich, unsere deutsche Landschaft vor einer neuen schweren Verderbung zu bewahren — sprechen wir also noch einmal vom Meißner Dombau!

Man sagt nicht zuviel, wenn man den Dom zu Meißen als den schönsten Kirchenbau der Spätgotik in

sächsischen Landen bezeichnet. Er liegt mit den zugehörigen Häusern und der Albrechtsburg zusammen hoch oben über der Stadt, jeder unserer Leser kennt mindestens aus Bildern, aus Mannfelds Radierung z. B., die herrlich kraftvolle Silhouette, mit der das Ganze überm Elbthale thront. Nicht minder köstlich ist das Bild, das sich dem Wanderer droben bietet, wenn er das Burgthor durchschreitet und sich nun inmitten des rings umfriedeten Platzes befindet, der vom Dom, der Albrechtsburg, den Häusern der Domfreiheit und den zinnenbewehrten Mauern umschlossen wird. Die Poesie der Romantik liegt über diesem Bilde, zu dessen Schönheit Natur und Kunst gleich viel beigesteuert haben, und auch in gewissem Sinne die Poesie erstarrter Vergangenheit, wie in Siena oder im Beguinenhofe zu Brügge. Denn das alte Albrechtsschloß wird längst nicht mehr von seinen Besitzern, den Wettinern, bewohnt, und die Domgemeinde ist nur sehr gering an Zahl, da Meißen über eine Stadtkirche verfügt. In diese Poesie, in dieses Stillleben will nun der Dombauverein mit gewaltthätiger Hand eingreifen, und zwar hat man beschlossen, den Dom nicht nur zu restaurieren, sondern auch vollständig auszubauen, also vor allem ihm die fehlenden Türme zu geben, die im 16. Jahrhundert durch einen Brand zerstört worden sind. Das Wunderliche dabei ist, daß die ganze Dombaubewegung von dem drohenden Verfall einzelner Teile ausging, daß man aber hinterher den Aufbau der Türme für das Wichtigste und an erster Stelle Notwendige erklärte und somit zwar keinerlei Plan für die Restaurierung, wohl aber Entwürfe für die Westtürme herstellen ließ und einen davon für die Ausführung bestimmte. Dieser eine Entwurf nun stammt merkwürdiger Weise von demselben Manne, der in der Heidelberger Schloßfrage bekannt geworden ist, von dem Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe. Lange Zeit konnte man sich über die Entwürfe kein Urteil bilden, weil der Vorstand des Dombauvereins sich hartnäckig weigerte, sie auszustellen! Endlich hat das sächsische Kultusministerium, veranlaßt durch das Drängen der Presse, die Ausstellung der Entwürfe angeordnet. Und da ergibt sich nun, daß Schäfers Entwurf nur zu geeignet ist, die Schönheit des Meißner Domes und des gesamten Stadtbildes zu zerstören.

Wir wollen zunächst erwähnen, daß da eine kunsthistorische Frage schwebt, ob bis jetzt die unausgebaute Westschauseite des Meißner Domes zwei oder drei Türme getragen habe. Gurlitt hat es in seiner gehaltvollen Untersuchung des Gegenstandes (die bei Wasmuth in Berlin erschienen ist), überaus wahrscheinlich gemacht, daß der Meißner Dom einst drei Türme an der Westschauseite gehabt hat, daß mithin der Schäfersche zweitürmige Entwurf historisch unrichtig ist. Indeß diese kunsthistorische Seite interessiert uns hier weniger, da wir auf dem Standpunkt stehen, jede Zeit solle so bauen, wie es ihrer Anschauung und ihrem Können entspricht. Auch im Mittelalter hat sich nie ein Architekt, der an einem Dom weiterbaute, um die Ansichten der voraufgehenden Zeit gekümmert, sondern immer in seinem eigenen Geiste gebaut. Aber von der ästhetischen Seite ist der Schäfersche Entwurf nicht weniger anfechtbar. Seine Türme sind in der Masse viel zu schwer, sie erdrücken den Dom. Das Neue drängt sich in einer Weise vor, daß der Dom in seinen alten Teilen völlig in den Hintergrund geschoben wird. Die beiden Schäferschen Türme würden aber auch auf dem ganzen Schloßberg erdrückend lasten und das ganze köstliche Stadtfernbild unförmlich machen. Die Perspektive, die Schäfer dem Turmaufriß beigegeben hat, täuscht den

Beschauer über diese schlimme Gefahr hinweg, denn in dieser Perspektive hat Schäfer das Obergeschoß des quadratischen Turmteils um ein Dritteil niedriger gezeichnet, als es nach seinem Aufriß ausfallen müßte! Diese fast unglaubliche Täuschung des Beschauers — mag sie nun unabsichtlich oder gar absichtlich sein — wird bezeugt von Prof. Dehio-Straßburg, von Cornelius Gurlitt und von Paul Schumann in Dresden. Nicht anders steht es mit den Durchbrechungen der Türme, die in die Perspektive eingezeichnet sind und den Anschein erwecken, als würde man durch die Helme hindurchsehen können. Freilich sind diese Durchbrechungen für die künstlerische Wirkung durchaus wünschenswert, ja unentbehrlich; sie würden die zu schweren Massen der Türme aufteilen. Aber wie die Türme im Aufriß gezeichnet sind, können diese Durchbrechungen nach ihrer Ausführung niemals erscheinen, dazu sind die Mauermassen viel zu breit und schwer. Man denke endlich, daß bis heute noch keine Seitenansicht und kein Grundriß zu dem Schäferschen Entwurfe vorliegt! Und unter diesen Umständen wagt es der Vorstand des Dombauvereins gegen alle Stimmen der Dresdner Sachverständigen — Cornelius Gurlitts, des Dresdner Architektenvereins, des Dresdner Ingenieur- und Architektenvereins, des k. sächsischen Altertumsvereins u. s. w. — diesen Entwurf als Grundlage des Ausbaues des Meißner Domes schlankweg anzunehmen! Das einzige, worauf sich der Vorstand dabei stützen kann, ist, daß Paul Wallot das Wort „wundervoll" über den Schäferschen Entwurf hingeworfen hat. Glaubt er denn selber noch daran? Dann sollt' er's gegenüber den abweisenden Urteilen seiner Fachgenossen eingehend begründen. Wenn nicht, so sollt' er's deutlich zurücknehmen, wie Linnemann sein günstiges Urteil nach näherer Prüfung zurückgenommen hat.

Die ganze Entwicklung dieser Sache ist so bezeichnend wie nur möglich für die Philisterei unseres „Verschönerungs"-Geistes. Erst gilts, etwas vor dem Verfall zu bewahren, was, da es thatsächlich noch praktisch brauchbar ist, vor dem Verfall bewahrt werden sollte. Aber das läßt man liegen, um vorerst mal einem Gesamtwerke der Natur, der Kunst und der Geschichte, das wie es ist, die höchste malerische Schönheit zeigt, ein paar Türme aufzusetzen! Warum eigentlich? Zunächst: Praktisch gebraucht werden sie ganz und gar nicht, sie würden auch niemals geplant gewesen sein, wenn die Domgemeinde damals unter denselben Bedingungen gestanden hätte, wie heute. Zweitens: Wie sie geplant waren, weiß man auch nicht recht, nur daß sie nach aller Wahrscheinlichkeit anders geplant waren als jetzt, das weiß man. Drittens: Sollen sie etwa ein „Schmuck" werden? Ja, das wird es sein: sie sollen ein „Schmuck" werden. Die Gruppe ist zwar sehr schön, so wie sie ist, und ein großes Risiko ist die Zuthat von weiteren Türmen zu den vorhandenen ganz sicherlich. Aber es werden nach ihrer Vollendung doch noch ein paar mehr da sein, und kann ich vier Bilder übers Sopha hängen, so ist das selbstverständlich schöner, als wenn ich nur zwei drüber habe. So wird von unsrer ästhetischen Kultur das Geld „untergebracht", das sie anderswo durch Pappdächer und Wellblechbuden „spart." Möge man Meißen vor der Gefahr retten, dereinst als ein künstlerisches Schilda dazustehen!

* Museumspläne.

In einem Aufsatze des „Vaterlands" bespricht Geheimrat von Seidlitz, der verdienstvolle Leiter der sächsischen Kunstsammlungen, die folgenden Aenderungen als solche, welche „die meiste Aussicht auf Verwirklichung in einer

mehr oder weniger fernen Zeit haben."

„**Die Oeffnung der Museen zu den Abendstunden.** Zunächst zweifelt man noch daran, ob eine solche Maßregel auch den erwünschten Erfolg haben und von der arbeitenden Bevölkerung, auf die sie vornehmlich berechnet wäre, genügend benutzt werden würde. Die Erfahrung lehrt, daß solche Zweifel durchaus begründet sind, soweit es sich um eine Handhabung der Museen nach der bisherigen Weise handelt. Werden aber diejenigen Einrichtungen getroffen, welche nötig sind, um den Inhalt der Museen auch für die breiteren Schichten der Bevölkerung nutzbar zu machen, so kann nicht wohl in Frage gezogen werden, daß durch die Oeffnung in den Abendstunden die besten Früchte erzielt werden können. Der Besuch zu den Tagesstunden kann dann entsprechend eingeschränkt werden.

Die Einrichtungen, auf die hier angespielt wird, bestehen in einer Verringerung und zugleich strengeren Auswahl des dem Publikum vorzuführenden Inhalts der Museen und in einer gegen jetzt wesentlich ausgedehnten Erläuterung der ausgestellten Gegenstände.

Die Trennung der Sammlungen in eine Schau- und eine Studien-Sammlung. Allerorten wird es als ein sich immer steigerndes Uebel empfunden, daß die Museen infolge des unaufhaltsamen Anwachsens ihres Inhalts unübersichtlich und eintönig geworden sind. Der unglückliche Besucher, im Glauben, eine Pflicht der Bildung zu erfüllen, arbeitet sich durch die lange Reihe der Säle durch, welche eine endlose Zahl der verschiedensten Gegenstände ohne Sonderung des Bedeutenden von dem Unbedeutenden, wohl aber in ermüdender Aneinanderreihung des Gleichartigen enthalten, und sucht verzweiflungsvoll mit Hilfe eines beliebigen Bädekers die für ihn wichtigsten Hauptpunkte in diesem wohlgeordneten Chaos herauszufinden.

Diese systematische Anordnung, dieses Streben nach möglichster Vollständigkeit sind für die Erfüllung der wissenschaftlichen Zwecke der Sammlungen, deren Verfolgung, nachdem sie einmal als eine Notwendigkeit erkannt worden ist, nicht wieder aufgegeben werden kann, notwendig; nur bricht sich immer mehr die Einsicht Bahn, daß der populäre Zweck, den die Sammlungen, seitdem sie aufgehört haben, bloße Raritätenkammern zu sein, daneben zu erfüllen haben, nicht auf dem gleichen Wege, sondern in einer durchaus anderen Weise erreicht werden muß. Das Publikum, das gebildete wie das ungebildete, verlangt weder nach Systematik, noch nach Vollständigkeit, wohl aber erwartet es in den Museen Stätten der Belehrung, der Anregung, des Genusses zu finden. Diesem berechtigten Wunsche wird nachgegeben werden müssen.

Solch eine Schausammlung würde nur aus den besten, dafür aber in künstlerischer, weiträumiger Weise aufgestellten Gegenständen zu bestehen haben, damit jedes Stück für sich genossen werden kann. Auf eine strenge Sonderung der einzelnen Sammlungsgebiete brauchte dabei gar nicht gesehen zu werden; im Gegenteil kann es nur günstig wirken, wenn Gemälde, Statuen und sonstige Kunstwerke in einem und demselben Raume vereinigt werden; ebenso die Andenken an die einzelnen Fürsten des Landes, welche jetzt über verschiedene Sammlungen verteilt sind. Weiterhin die Hauptformen der Natur aus den verschiedenen Reichen und anderseits die Hauptformenerzeugnisse des Kunstfleißes der einzelnen Erdteile.

Der verbleibende Teil der Sammlungen brauchte dann nur zu Studienzwecken und im übrigen unter gewissen Beschränkungen der Oeffentlichkeit zugängig gemacht zu werden. In regelmäßigen Zwischenräumen müßten aber aus seinen Beständen, nach sorgfältig

zu wählenden Gesichtspunkten wechselnde Sonder-Ausstellungen gebildet werden, die in den für die Oeffentlichkeit bestimmten Räumen ihre Aufstellung fänden und einzelne Fragen und Gebiete zu beleuchten hätten.

Mündliche Erläuterung. Um die auf solche Weise ausgewählten Gegenstände für die Masse der Besucher wahrhaft nutzbar zu machen, genügt jedoch selbst die eingehendste gedruckte Erläuterung nicht, sondern das lebendige Wort muß hier anregend zu Hilfe kommen, namentlich während der abendlichen Oeffnungszeiten. Eine solche Einführung in das Verständnis des Gebotenen wird durch die Beamten der Sammlungen erstmalig zu geben sein, aber nicht vor dem Publikum selbst, dessen Bedürfnissen zu genügen ihre Kräfte keineswegs ausreichen, sondern vor einer Schar von Helfern, die bereit sind, das Gehörte weiter zu übermitteln.

Erst wenn die in den Sammlungen aufgehäuften Schätze auf solche Weise gesichtet und verarbeitet sein werden, wird die Nutzbarmachung dieses Besitzes als gesichert betrachtet werden können.

Sollte sich weiterhin das Bedürfnis geltend machen, auch den Städten des übrigen Landes, welche keine Sammlungen besitzen, die Wohlthaten des Kunstgenusses und der Belehrung an Ort und Stelle zu teil werden zu lassen, so müßten Kunstwerke, namentlich neuere, eigens für einen solchen Zweck und aus besonders dafür zu beschaffenden Mitteln erworben werden, da die Bestände der großen Sammlungen zu Wanderausstellungen und ähnlichen Veranstaltungen nicht verwendet werden können."

Auch in Berlin geht es vorwärts. Dort will man mit der Abendbeleuchtung des Lichthofes und der Galerien im Kunstgewerbemuseum beginnen.

* Vom Heidelberger Schlosse steht in den Zeitungen zu lesen: „Die vom großh. Finanzministerium berufene Kommission zur Prüfung des baulichen Zustandes des Ottheinrichbaues trat heute Vormittag im zweiten Stock des Friedrichsbaues zusammen." Die Kommission umfaßt ausschließlich Architekten und hat ja auch wohl allein über die Frage zu urteilen, ob sich der gegenwärtige Zustand des Ottheinrichbaues ohne Wiederaufbau erhalten lasse oder nicht. Wir möchten nun darauf aufmerksam machen, daß auch mit einer Verneinung dieser Frage noch nicht ohne weiteres gesagt ist, daß ein Wiederaufbau vorzunehmen sei. Hier beginnt unsres Erachtens die eigentliche Schwierigkeit erst und zwar so gewiß, wie beim Heidelberger Schlosse nicht bloß ein Stück Kunstbau, sondern auch ein herrliches Stück Naturschönheit in Gefahr steht.

* Um Schaufenster ist jetzt nach dem Vorgange Dresdens auch in Berlin ein Wettbewerb gewesen. Von der Schaufenster-Aesthetik hat Avenarius vor sechs Jahren ausführlich in einem Leitaufsatze (Kw. IX. 11) gesprochen, wir haltens nicht für erforderlich, heute darauf zurückzukommen. Doch möchten wir bemerken, daß man wie z. B. in Dresden so jetzt in Berlin über eine kurze agitatorische Wirkung nicht hinauskommen dürfte, wenn man für einen bestimmten Tag einen Wettbewerb ansetzt. In solchen Fällen lockt die Plakette oder was sonst als Siegespreis winke, so gut wie eine Ausstellungsmedaille zu Sonder-Aufwendungen: man läßt sich's was kosten, engagiert einen Künstler, hängt die Plakette, die dessen Hilfe dem Geschäft verschafft hat, im Laden aus, freut sich der Reklame — und läßt's mit diesem Tage gut sein. Wär' es nicht besser, etwa aller halben Jahre einmal Preise nach ruhigen und summierenden Beobachtungen während dieser ganzen Zeitspanne zu verteilen, als nach einmaligen „Anstrengungen?"

Schließlich könnte auch das Eine geschehen und das Andere nicht unterbleiben, ja, das führte vielleicht beim Vergleiche zu besonders interessanten Ergebnissen.

* „Ein hübsches ›Kunst‹stück“, heißt's in den Zeitungen, habe die Düsseldorfer Polizei vollbracht. Da steht zu lesen: „Die bekannte Malerin Hermione v. Preuschen war bei der genannten Behörde um die Erlaubnis zur Ausstellung ihrer Gemälde in der Düsseldorfer Kunstausstellung von Bismeyer & Kraus eingekommen, worauf ihr folgendes Antwortschreiben seitens der Polizeibehörde zu teil wurde: ›Sehr geehrte gnädige Frau! Bevor wir diesseits die nachgesuchte Erlaubnis zur Ausstellung Ihrer Bilder erteilen können, müssen wir Sie ersuchen, uns gemäß § 33 der Reichs-Gewerbe-Ordnung vom 30. Juni 1900 den Nachweis dafür zu erbringen, ob bei Ihrer Schaustellung ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwaltet.‹ In Erwiderung dieses Schreibens äußerte sich die Künstlerin, sie persönlich könne diesen Nachweis nicht erbringen, doch möge die Polizei einmal im — Konversationslexikon nachsehen. Die Ausstellung ist eröffnet.“

An dieser Notiz ist uns zweierlei interessant. Erstens der gewaltige Respekt vor „dem“ Konversationslexikon, das danach zu urteilen von intelligibeln Wesen höheren Grades gemacht wird. Zweitens, daß dieser Reklame für Hermione wieder der ganze Schwarm unserer Tagesblätter ins Netz gegangen ist. In der That, es war wieder ein hübsches „Kunst“-stück.

Vermischtes.

* Der Dürerbund und das „Dekorative.“

Die „Deutsche Heimat“ druckt meinen Aufsatz über den Dürerbund ab. Dann sagt sie: „Uebrigens möchten wir freundlichst bitten, das Malerische und sozusagen Dekorative an der Kultur (wozu Avenarius besonders neigt) nicht zu einseitig in den Vordergrund zu stellen und z. B. auch das Theater nicht zu vergessen.“

Nein, das Theater soll nicht vergessen werden, wenn wir erst so stark sind, um ohne Sorge vor Zersplitterung auch da mithandeln zu können. Wichtiger noch, als das Spiel, scheint uns aber allerdings die bezeichnende Gestaltung des Lebens selber. Aber halt, kann ich denn da mithelfen — ich habe ja eine Schwäche fürs Dekorative! Und glaubte doch bisher, meine ganze Lebensarbeit steh' im Dienst der Vertiefung der ästhetischen Kultur, ihrer Zurückführung dahin, daß sie ethisch, nämlich wahrhaftiger Ausdruck der lebendigen Kräfte werde! Hat die „Deutsche Heimat“ ihre Entdeckung vielleicht von Fritz Lienhard? Der hat nämlich 'mal in einer Zeitung gesagt, das schön gedrechselte Stuhlbein, das sei mir das wichtigste. Damals hab ich nichts drauf geantwortet, denn warum soll nicht Lienhard so gut wie jedem andern von uns gelegentlich ein Pudel zwischen die Füße laufen? Wenn aber mit dieser Wendung jetzt der Dürerbund in Verbindung gebracht wird, dieses Werdende, das mit Freudigkeit dem Ernste dienen soll, so müssen wir uns doch wohl darüber unterhalten. Also bitte, liebe Freundin und sonstige Kampfgenossin „Deutsche Heimat“: wie meinst du das? A.

* Zum Falle Grotthuß liegen zwei neue Dokumente vor, auf die wir unsre Leser kurz hinzuweisen haben.

1. Auf das Verlangen nach Aufnahme einer Berichtigung an Redakteur und Verleger des Türmers brachte dessen Aprilheft auf S. 128 die Antwort, daß die Herren diese Aufnahme verweigerten. Wollte ich „in angemessener Weise“ schreiben, dann allerdings wollten sie's bringen

— d. h. also: wenn ich schriebe, wie's **ihnen** paßt. Ich meinerseits hatte dem Türmer bereits bei Beginn unsrer Polemik (Kw. XV, 6, S. 515) den Kunstwart ohne jede Einschränkung zur Verfügung gestellt. Auf die Frage, warum er mir nicht das Gleiche anbot, antwortet Grotthuß auf S. 232 seines Maihefts: „weil das für **mich** einfach **selbstverständlich** war." Wort und That beim Türmer!

2. In seinem Maiheft klagt Grotthuß abermals zwei und eine halbe Seite lang über mich. Wenn ich wieder einmal vom modernen Literatentum, seiner Aufrichtigkeit und seinen Posen zu sprechen habe, werd' ich auch aus seiner Polemik schöpfen müssen, an und für sich aber sind Grotthuß und der Türmer für mich, wie gesagt, erledigt. Nur bin ich selbstverständlich verpflichtet, mich zur Verfügung eines jeden Angegriffenen zu halten, wenn er glaubt, seine Ehre wiederherstellen zu können. Und da sich Grotthuß über die „hypothetische" Form meiner Behauptungen gegen ihn beschwert, so wiederhole ich sie ihm hiermit so höflich, wie das in diesem Falle möglich ist, in positiver Form: Herr Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß **hat** in seiner Polemik gegen den Kunstwart öffentlich Unwahrheiten behauptet und **hat es** mit seiner Ehre vereinbar gefunden, an diese Unwahrheiten öffentliche Verdächtigungen zu knüpfen. Auf diese Fassung hin wird jedes Gericht eine Ehrenbeleidigungsklage des Herrn gegen mich annehmen. Das Weitere bei ihrer Verhandlung. Im Hinblick auf sie verzichte ich auch darauf, die Aufnahme einer Berichtigung nach dem Preßgesetz zu erzwingen.

All den vielen Lesern des Kunstwarts und zumal des Türmers, die mich gelegentlich dieser Polemik mit ihren Zustimmungen erfreut haben, meinen herzlichen Dank. A.

* Der **Tierschutzkalender**, der vom Berliner Lehrertierschutzverein seit einigen Jahren herausgegeben wird, hat sich zu einem kleinen Unternehmen entwickelt, das auch die Beachtung unsrer Freunde beanspruchen darf. Der neueste für 1902 enthält Erzählungen von Theodor Fontane und Marie von Ebner-Eschenbach und ist auch nett bildnerisch geschmückt. Er ist wirklich geeignet, die Freude an unsrer Haustierwelt zu fördern und damit ein Stück Zusammenhang mehr mit „unser aller Mutter," der Natur. Dabei ist er außerordentlich wohlfeil. 100 Exemplare nebst 10 Freiexemplaren sind für 5 Mk. erhältlich. Das einzelne Kalenderchen kostet 10 Pf. Zu beziehen ist er von H. Beringer in Berlin, Königgrätzerstraße 108. Und es ist ja nirgends vorgeschrieben, daß dieser „Kalender" z. B. an Schulkinder gerade im Anfang Januar verteilt werden müßte. R.

* Von den **Meisterbildern**, herausgegeben vom Kunstwart, ist soeben die siebente Folge erschienen. Sie enthält: Blatt 37, **Schwind**, Morgensonne; 38, **Signorelli**, Die Verdammten; 39, **Rubens**, Der Sturz der Verdammten; 40, **Dürer**, Drei Marien mit dem Kinde (nach drei Kupferstichen); 41, **Holbein**, Holbeins Frau und Kinder; 42, **Rembrandt**, Die Jünger von Emmaus. Einige Wochen später wird die **achte** Folge erscheinen und enthalten: Blatt 43, **Rembrandt**, Der Tod der Maria (nach der Radierung); 44, **Signorelli**, Die Seligen; 45, **Dürer**, Christus am Kreuze; 46, **Rubens**, Christus am Kreuze; 47, **Holbein**, Jane Seymour; 48, **Tizian**, Lavinia.

In der technischen Herstellung unsrer Blätter sind wieder einige Verbesserungen eingeführt worden, welche die Abnehmer erfreuen werden. Die Bilder werden jetzt nicht nur, wie die ersten, sämtlich mit je einer Platte, sondern zum Teil mit mehreren gedruckt. Bei einigen konnte die gewollte

Wirkung nur durch drei- und sogar viermaligen Uebereinanderdruck erreicht werden.

Von der „Bunten Bühne", herausgegeben vom Kunstwart, ist eben die dritte Folge erschienen. Sie kann zum Preis von 1 Mk. durch alle Buchhandlungen bezogen werden und enthält: 1. Mozart, Mädchen ich komm mit der Zither; 2. Beethoven, Mormotte (Goethe); 3. Weber, Quodlibet; 4. Loewe, Der Zahn (M. Claudius); 5. Haydn, Das böse Weib (Lessing); 6. Schumann, Die Kartenlegerin (Chamisso); 7. Mendelssohn, Abschied vom Wald (Eichendorff): 8. Blech, Die Waldprinzessin; 9. Schumann, Abendlied; 10. Weber, Handwerksburschen-Abschied; 11. Schubert, Die Advokaten; 12. Mozart, Die Alte (Hagedorn); 13. Mozart, Der Zauberer (Chr. F. Weisse); 14. Der Krähwinkler Landsturm; 15. Altfranzösisches Jagdstück; 16. Schubert, Marsch; 17. Schubert, Der Goldschmiedgesell (Goethe).

Unsre Noten und Bilder.

In betreff unserer Notenbeilage, den Hermannschen Liedern, bitten wir den bezüglichen Aufsatz G. Göhlers zu vergleichen.

Unsere heutigen Bilder stellen den Lesern einen jüngeren Maler vor, der freilich die Beachtung der Kunstbeflissenen und Kunstverständigen schon eine geraume Weile besitzt: Hans Unger in Dresden, von dem die dortige Arnoldsche Kunsthandlung kürzlich eine sehr interessante Sammelausstellung veranstaltet hatte. Ein Blick auf unsere Beilagen zeigt, daß Unger nicht zu den Naturalisten gehört: auch ihm ist das Bild ein Ding für sich, eine kleine Welt unter *eigenen* Gesetzen, die im Abwägen aller Teile mit ihren Kontrasten die Harmonie des Ganzen erstreben. Zeigten Ungers frühere Bilder des öfteren eine gewisse Aeußerlichkeit, etwas *nur* Dekoratives, dessen Wert von frühen Bewunderern vielleicht überschätzt wurde, so erwies seine jetzige Ausstellung doch, daß sich seine Kunst auch nach dem Seelischen hin wesentlich vertieft hat, vertieft, das heißt: er bemüht sich nicht um die Wahl von Stoffen mit reichen begrifflichen oder gemütlichen Assoziationen, sondern er holt das Seelische aus malerischen Wirkungen heraus. Dabei benutzt er die Farbe in Nachfolge Böcklins sowohl in ihrer sinnlichen Schönheit an

sich, wie in ihrer Kraft als Stimmungsträgerin und schließlich als Mittel zum Raumbilden. Selbstverständlich können Nachbildungen gerade von der koloristischen Seite einer Kunst nur Ahnungen erwecken, und unsere Leser müssen es uns daher glauben, daß Unger in seinen Schilderungen der Wolken und der landschaftlichen Formen oft kleine Kostbarkeiten an Farben- und Lichtpoesie zu krystallisieren vermag. Eine Vorstellung von seinen großen und breiten Klängen aber wird sich aus unsern Bildern schon eher ergeben. Die Flamingos am Meeresstrand, in der Farbe eine Symphonie von Blau und Rot und in der Linie ein Gegeneinander von Vertikalen und Horizontalen fast ohne Vermittelung, geben ein sehr eigentümliches, sehr wirkungsvolles, nicht etwa roh effekthaschendes Naturschauspiel. Unsere zweite Nachbildung kann vom koloristischen Reize dieses Küstenbildes noch weniger andeuten, aber doch mit dazu dienen, die Mannigfaltigkeit Ungers zu zeigen. Starkes Naturgefühl bezeugt dann der Frühlingssturm, der durch die Birken braust. Das Bildnis setzt mit sicherem Gefühl die großgeschnittenen Formen der jungen Frau vor die Formen des Hintergrundes, die wir als kleine sehen und doch als große empfinden. Unser letztes Bild endlich zeigt uns Unger als „Phantasiemaler“ im engeren Sinne. Daß der Tod den Scheiternden gerade von der Küste her winkt, auf der sie gerettet wären, ist ein gut ironischer Einfall, das Bild selbst aber ist mehr als Einfall, ist wirklich Gestaltung eines inneren Gesichts, zu dem die Farbe mit düsteren Akkorden tönt.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München
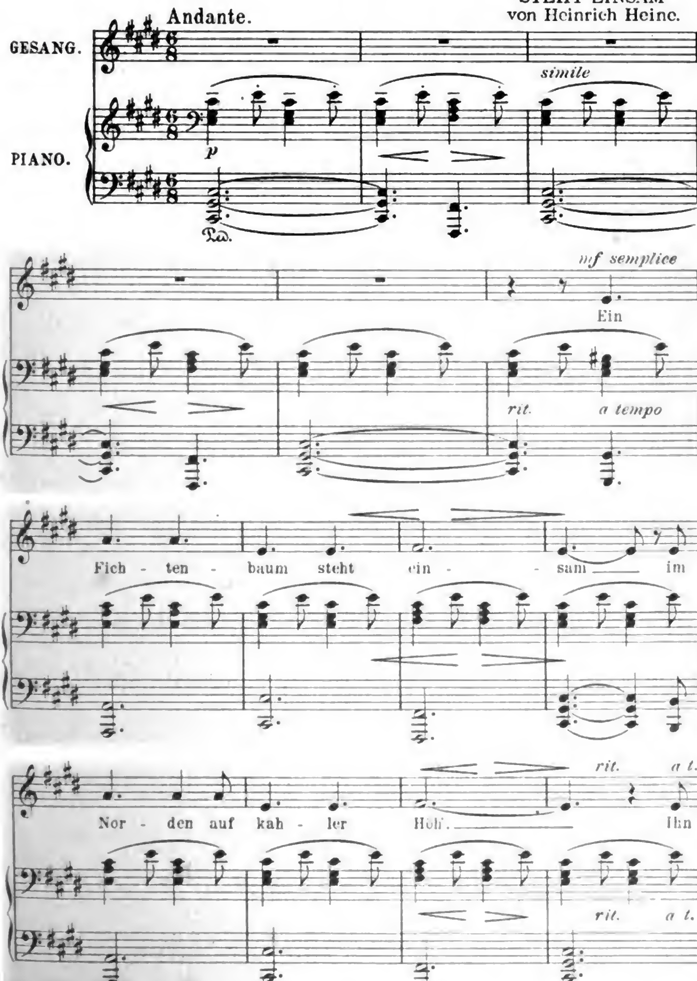
BEILAGE ZUM KUNSTWART

ROBERT HERMANN.
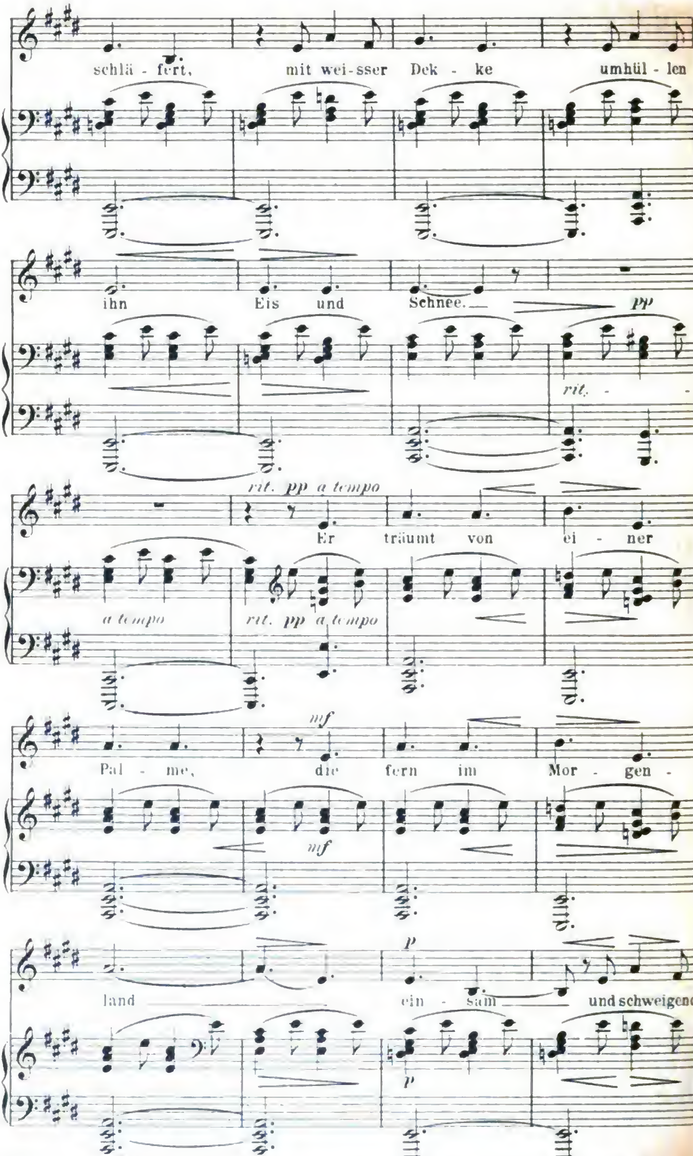
Aus Op. 1.
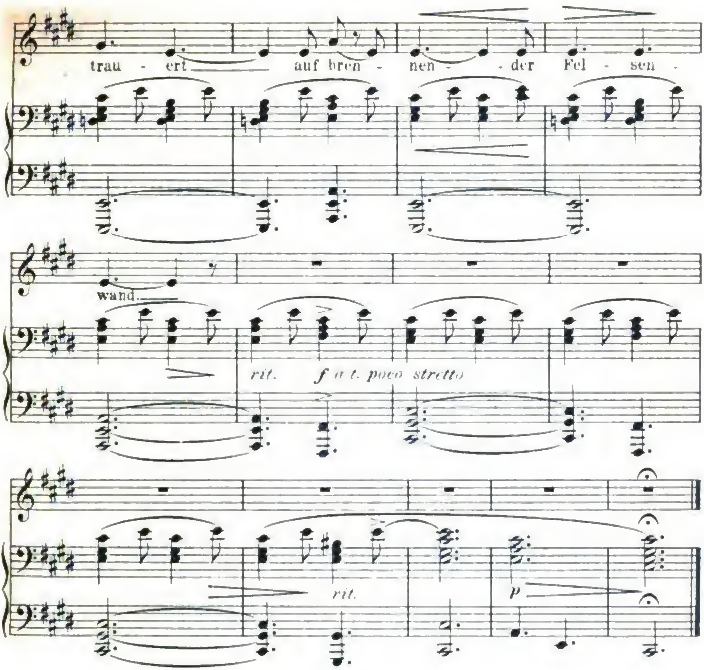
I.

EIN FICHTENBAUM
STEHT EINSAM
von Heinrich Heine.



Mit besonderer Genehmigung des Verlages Friedrich Hofmeister in Leipzig.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.


schlä - fert, mit wei-sser Dek - ke umhül - len
ihn Eis und Schnee.
pp
rit.
rit. pp a tempo
Er träumt von ei - ner
a tempo
rit. pp a tempo
mf
Pal - me, die fern im Mor - gen -
mf
p
land ein - sam und schweigend
p
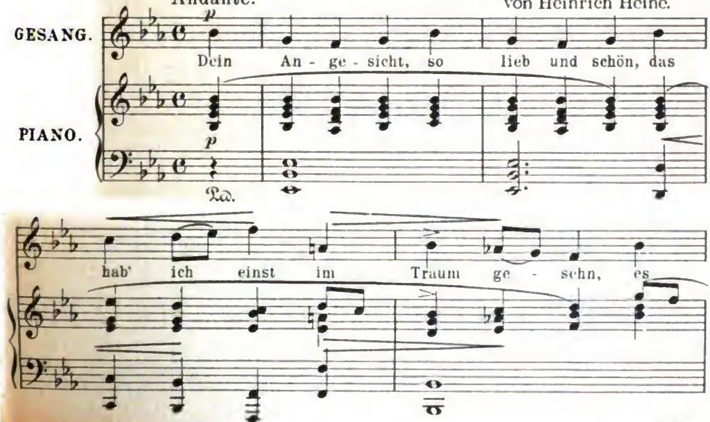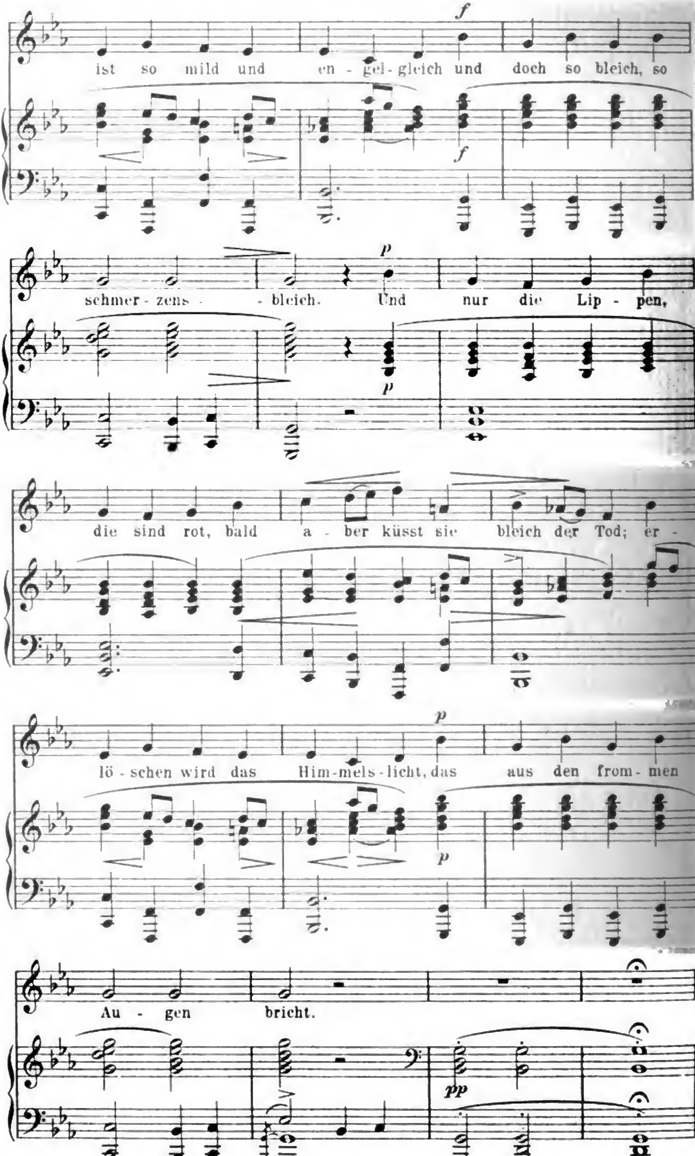


II.

DEIN ANGESICHT, SO LIEB UND SCHÖN

von Heinrich Heine.

Andante.





Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.





HANS UNGER



HANS UNGER



HANS UNGER



HANS UNGER

15. Jahrg. Zweites Juniheft 1902. Heft 18.



DER KUNSTWART

Richard Wagners Schriften.

Wiederum nahen die Festspiele von Bayreuth, und so tritt wiederum eine der beherrschenden Gestalten unserer Kunstwelt noch näher vor das Bewußtsein der gebildeten Deutschen. Wir machen auch im Falle Bayreuths keine Ausnahme von unserm Grundsatz, Aufführungen nur dann zu besprechen, wenn sie Fragen von allgemeiner Wichtigkeit neu beleuchten, wir werden deshalb wahrscheinlich auch heuer das „Berichten" über Bayreuth den Tages- und den musikalischen Fachzeitungen überlassen dürfen. Unsere Pflicht aber, mit all unsern Kräften der Vertiefung des ästhetischen Lebens zu dienen, läßt uns die Zeit der Vorbereitung auf Bayreuth zu einer besonderen Aufgabe geeignet erscheinen. Wem Kunst mehr als Spiel ist, der muß sich, meinen wir, auch mit dem Schriftsteller Wagner auseinandersetzen. Zu einer Beschäftigung mit dem Schriftsteller Wagner also laden wir ein. Daß diese Einladung nicht überflüssig ist, beweist die Thatsache, daß Wagners Schriften, obwohl jedermann von ihnen weiß und spricht, doch erst zwei Mal neu aufgelegt worden sind.

Es war, wenn ich nicht irre, Hans Richter, der zu Ende der neunziger Jahre in Bayreuth einmal erklärte: er gäbe die ganzen zehn Bände Gesammelter Schriften des Meisters hin, wenn eine einzige neue Partitur dafür zum Vorschein käme. Das Wort erregte dazumal Entsetzen. Im Jahre 1891, seit Frau Wagners bestimmtem Erlaß an die Wagnervereine, standen die Schriften im Mittelpunkte des Wagnerianischen Interesses und das Xenion: „Hätt ich der Nibelunge Geld, ein Nebelhorn wollt ich stiften, das sollte tönen durch alle Welt: Leute, lest die Schriften!" war ein charakteristischer Ausdruck der Zeitstimmung. Man glaubte des Meisters Werke künstlerisch bewältigt zu haben und erwartete eine Steigerung der Einsicht nur noch von der Vertiefung in die Schriften. Man zeigte damals nicht übel Lust, nicht denjenigen für den besten Wagnerianer zu halten, der in den „Werken" am besten Bescheid, sondern den, der auf jede Kunst- und Kulturfrage schnell ein be-

zügliches Zitat aus den „Schriften“ anzuführen wußte. Diese Schriften selbst galten als unantastbare Evangelien des Bayreuther Glaubens, über deren gelegentliche Widersprüche man sich ohne allzuviele Skrupel hinwegsetzte.

Ich meine, daß diese Zeit der strengen Buchstabengläubigkeit nun hinter uns liegt und daß man heute nicht weit davon entfernt ist, ins entgegengesetzte Extrem zu fallen. Man liest die „Zehn Bände“ jetzt viel kritischer. Man zweifelt, prüft und urteilt. Zunächst kamen die Historiker und bewiesen, daß manche Voraussetzungen des Meisters vor unserer mittlerweile erweiterten geschichtlichen Erkenntnis nicht mehr bestehen könnten. Dann traten die von Nietzsche beeinflußten philosophischen Schriftsteller auf, um Wagner die Schopenhauersche Grundlage seiner Denkarbeit unter den Füßen weg zu ziehen. Endlich meldeten sich auch die Aesthetiker mit der Entdeckung, daß diese Schriften kein festes System darstellten, daß vielmehr Wagners Kunstanschauungen im Laufe der Jahre sich mehrfach gewandelt hätten, daß also selbst „Belegstellen“ sogar für den Wagnerianer nicht streng verbindlich seien, daß manche Behauptungen sich mit den Thatsachen der heutigen Entwickelung der Künste durchaus nicht in Einklang bringen ließen. Und der Aberwitz unserer neueren „starken Geister“ ist rasch bei der Hand, schadenfroh auf die anfechtbaren Stellen hinzudeuten, um die Autorität der sämtlichen Schriften zu untergraben. Diese neuerdings von der frisch erwachten Skepsis so lebhaft umstrittenen Werke nun soll man der Oeffentlichkeit so ohne weiters zur Lesung übergeben? Wär es nicht an der Zeit, denen, die nach den Werken greifen, ein paar aufklärende Worte, eine Gebrauchsanweisung mitzugeben, einen Kommentar zu schreiben, der dem Verständnis nachhilft? Ja, wir glauben, es ist so. Ich wenigstens halte das für nötiger und verdienstvoller, als neue Führer durch die Werke zu verfassen und neue Namen für Motive zu ersinnen.

Keiner besonderen Erklärung allerdings bedürfen die Schriften aus der Pariser Zeit, worin Wagner als echter Sohn der Romantik, als schriftstellernder Musiker sich kundgibt, etwa in der novellistischen Art seines geliebten E. T. A. Hoffmann. Diese Aufsätze sind sehr unterhaltsam zu lesen, Witz und scharfe Satire wider die Thorheiten der Mode und Luxuskunst wechseln mit einer schwärmerischen Freude am Deutschen und warmer Empfindung für das Echte in der Kunst. Wagners Stil ist natürlich, liebenswürdig und lebendig. Das bleibt er auch in den wenigen Schriften aus der Dresdner Zeit.

Dagegen erscheint uns der revolutionäre Wagner wie ein ganz anderer Mensch. Eine tiefe, leidenschaftliche Erregtheit part sich mit dem Bestreben nach spekulativem Erfassen der Welt- und Kunstprobleme. An Stelle der Romantik tritt der Hellenismus. An Stelle der Liebe zum Konkreten unter Hegelianischem Einfluß der Hang zum Allgemeinen, zum strengen, systematischen Aufbau der Gedanken, der diese Schriften, besonders den dritten, theoretischen Teil von „Oper und Drama“ zu einer schwierigen Lektüre macht. Und doch sind Wagners Ausführungen keineswegs Gedankengespinnste ins Blaue hinein, sondern sie gründen sich auf eine reiche künstlerische Erfahrung, deren Ergebnisse eben nur abstrakt ausgedrückt sind. Es wäre nun die Aufgabe des oben geforderten Kommentars, zu den wichtigsten Sätzen die konkreten Beispiele aus Wagners

und anderer Meister Werken beizubringen, die ihm etwa vorschwebten, und durch diese Veranschaulichung das Buch für den im abstrakten Denken niemals geübten Musiker verständlich und fruchtbar zu machen. Wagner selbst hat mit der gesunden Selbstkritik, die ihn auszeichnete, später auf das „der künstlerischen Natur entgegengesetzte Denkverfahren“ seiner Schriften aus dem Anfang der fünfziger Jahre hingewiesen und das „Exzentrische,“ das sie kennzeichnet, betont. Unverantwortlich ist es darum, daß man so häufig Wagner auf seine in einem durchaus „abnormen Zustand“ niedergeschriebenen Sätze aus dieser Periode festzulegen versucht.

Wenn Wagner also damals in heller Begeisterung für das Gesamtkunstwerk den Einzelkünsten die Daseinsberechtigung abzustreiten scheint, so ist das eben cum grano salis zu verstehen. Der Eifer für das neue Ideal, die Hitze des Meinungstreites verleitet ja lebhafte Naturen fast immer, mehr zu behaupten, als sie eigentlich Wort haben wollen. Noch einmal, in dem Brief an Fr. Villot taucht der Gedanke vom Untergang der absoluten Dichtkunst auf, aber Wagners ganzes späteres Verhalten zeigt jedem nicht geradezu Böswilligen, wie wenig ihm an einem radikalen Kampfe gegen die Einzelkünste lag, wie wenig ihm die Absurdität zugemutet werden darf, ihre Beseitigung auch nur zu wünschen — daß sie ihm seinem Gesamtkunstwerk gegenüber immerhin blaß und arm erschienen, läßt sich ja gut verstehen. Es gilt bei gelegentlichen, schroffen Aeußerungen, was Mephistopheles vom Faust sagt: „Wo so ein Köpfchen keinen Ausweg sieht, stellt es sich gleich das Ende vor.“ Wir betonen: er sagt's vom F a u s t. In jedem Augenblick kühlen Blutes alle Möglichkeiten erwägen, nie sich völlig an eine einzige große Idee hingeben, das ist die Tugend eines Professors, keines Künstlergenies. Jedenfalls hat Wagner nie verlangt, daß man etwa um seinetwillen die Einzelkünste preisgebe; worauf es ihm ankam, das war die Anerkennung seiner positiven Idee, des Gesamtkunstwerkes.

Man hat oft schon bemerkt, daß Wagners Theorie auf die besondere Art seiner Begabung passe, ja es hat nicht an Gegnern gefehlt, die meinten, er habe, weil er in den einzelnen Künsten nichts leisten konnte, sich den Notbau seines Gesamtkunstwerkes gezimmert. Dieser Unsinn sollte heute nicht mehr wiederholt werden. Wir betrachten viele der Wagnerschen Schrifen gleichsam als Selbstgespräche, worin er sich zur Klarheit über die ihn beschäftigenden Probleme durchdenkt. Und so naiv, ohne jede berechnende Absichtlichkeit macht er sein eigenes Künstlertum zum Maßstabe des Urteils, daß er seine ungemeinen Gaben auch bei den andern Menschen voraussetzt, ja das Genie der Gemeinsamkeit, des Volkes höher anschlägt, als das des Individuums. Er glaubt, in seinem mythischen Musikdrama eine Gattung gefunden zu haben, in der ewig neu zu erfinden sein wird, und vergißt dabei, daß hiezu die ungeheure Phantasie gehörte, die ihm und eben nur ihm zu eigen war. Nicht weil es auf die Schwächen, sondern weil es sich auf die Stärken des Wagnerschen Genius gründete, ist sein Kunstwerk, von dem er sich eine starke Belebung des schöpferischen Geistes versprach, so lange ohne Nachfolge geblieben.

Ich nannte es falsch, wenn man die Behauptungen Wagners aus seiner Züricher Zeit als den Ausdruck seiner gereiften Kunstanschauungen

hinstellt. Vielmehr löst sich, was er selbst als das Krampfhafte seiner Denkweise bezeichnet, erst etwa in der Münchner Gruppe seiner Schriften: „Deutsche Kunst und deutsche Politik," „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" und „Ueber das Dirigieren." Die Neigung zu Verallgemeinerungen und Begriffskonstruktionen ist geschwunden, aus der Fülle einer tiefen Einsicht und ausgebreiteten Erfahrung erteilt der Meister kostbare Lehren und Ratschläge, entwirft er die Grundzüge einer gesunden, nationalen Kunstpflege im großen Stil und krönt sein literarisches Schaffen durch die Schrift über „Beethoven," diesen tiefsinnigen Beitrag zur Philosophie der Musik.

Den Abschluß bilden die Schriften aus der Bayreuther Periode des Meisters. Hier wendet er sich nicht mehr an die große künstlerische Oeffentlichkeit, die seinen Reformen so hartnäckig das Ohr verschloß, sondern an eine engere, verstehende Gemeinde. Daher der vertraulichere, lässigere Ton, der sie durchzieht. Nicht ohne eine bald stärkere, bald schwächere Verbitterung betrachtet Wagner aus seiner Zurückgezogenheit den Lauf der Welt, das Wachsen seines äußeren Ruhms, womit das Verständnis für den Kern seiner Absichten nicht gleichen Schritt hält. Viel Resignation, spärliches Wiederaufflackern der Hoffnung. Neben den rein künstlerischen Themen fesseln Wagner wiederum die großen Religions- und Menschheitsprobleme, kühne Phantasien darüber beschäftigen seinen Geist. Ueberall geniale Erkenntnisse, geistvolle Bemerkungen, Züge feiner überlegener Ironie und köstlichen Humors in diesen zwanglosen Plaudereien, aber auch nicht selten eine hohepriesterliche Würde und geheimnisvolles Orakeln.

Schon aus diesen knappen Andeutungen erhellt die große Ungleichartigkeit der Wagnerschen Schriften. Gleichwohl muß mit allem Nachdrucke hervorgehoben werden, daß sie, ganz abgesehen von der Bedeutung, die ihnen durch die außerordentliche Persönlichkeit ihres Verfassers zukommt, einen fast unerschöpflichen und unvergleichlichen Gedankenschatz enthalten, an dem keiner, der sich ernstlich mit der Kunst befaßt, vorübergehen darf, und daß sie den Grundstock der Bücherei eines jeden gebildeten Musikers bilden müßten. Lehrbücher und Tabulaturen sind sie freilich nicht, sondern sie müssen kritisch, d. h. mit sorgfältiger Unterscheidung der Umstände ihres Ursprungs und mit aufmerksamer Beachtung der Persönlichkeit ihres Urhebers gelesen werden.

Auf diese Weise reiche Belehrung und Anregung aus Wagners Schriften empfangen zu haben, sind wir jüngeren Musiker uns alle bewußt. Das erkannte auch ein Nietzsche dankbar an in seinem Urteil: „Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche so viel Licht brächten wie die Wagnerschen . . . Es ist einer der ganz Großen, der hier als Zeuge auftritt und sein Zeugnis durch eine lange Reihe von Jahren immer mehr verbessert, befreit, verdeutlicht und aus dem Unbestimmten heraushebt." In früherer Zeit pflegten wir, so oft uns ein Problem der Kunst entgegentrat, zuerst nachzuschlagen, was etwa der Meister darüber sage, und eigene Gedanken daran zu knüpfen. Jetzt freilich ziehen wir vor, diese Probleme mit eigener Faust anzupacken, und holen uns von Wagner nur die Einwände und Bestätigungen. Die Zeit ist ja nicht stille gestanden, und manches, was die Altersgenossen Wagners leidenschaftlich bewegt hat und was heftig umstritten wurde, gibt uns heute als

errungenes, ruhiges Besitztum keinen Anlaß zur Erregung mehr oder ist durch andere brennende Fragen abgelöst worden. So hat der ganze Gedankenkomplex, der mit der Bewegung von 1848 zusammenhängt, heute nur noch ein geschichtliches Interesse, und die Fäden, die von Wagners Schriften zum Vegetarismus, zur Regenerationslehre u. s. w. hinüberleiten, sind auch von Wagners treuesten Anhängern nicht als streng verbindliche betrachtet worden. Dafür ringen wir mit Problemen, die unsern Vorfahren noch keinerlei Kopfschmerzen bereiteten, auf die uns der Meister keine oder nur halbe Antworten gibt, die geistige Entwickelung geht, wenn auch kein Weltgenie als Fackelträger voranschreitet, ihren Gang weiter, ja selbst das Bleibende in der Erscheinungen Flucht stellt sich nach und nach in anderem Lichte dar. Wir meinen oft dasselbe, aber wir drücken es nicht selten ein bischen anders aus. Und wenn die Konservativen Wagner vornehmlich in seinen Züricher Schriften bekämpfen und die Orthodoxie die Bayreuther Aufsätze in den Vordergrund rückt, so wird in der Wertschätzung der Zukunft vermutlich die Münchner Schriftengruppe den höchsten Rang einnehmen. Das Empfinden des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts antwortet freilich langsam auf das große Pathos Schillers und Wagners, es strebt aus den wolkigen Höhen des Gedankenflugs wieder einmal in die sicheren Niederungen der Induktion, und so scheint mir, dürfte man bald anfangen, wie bisher nicht nur zur Erklärung der Werke die Schriften heranzuziehen, sondern vielmehr umgekehrt, die Schriften bis in alle Einzelheiten durch die Werke zu interpretieren. In diesem engen Zusammenhange sich wechselseitig erhellend, werden Werke und Schriften des großen Meisters wohl eine doppelte Leuchtkraft für die kommende Zeit noch gewinnen.

Richard Batka.

Julius Grosse.

Am 9. Mai ist am Gardasee Julius Grosse gestorben, also am Todestage Schillers, was Leuten, die Spiele des Zufalles höher einschätzen, sehr merkwürdig erscheinen wird, denn Grosse war seit mehr als dreißig Jahren Generalsekretär der deutschen Schillerstiftung und lebte im Schillerhause zu Weimar. Er war auch ein idealistischer Dichter wie Schiller, doch wenn man auf diesen Begriff hin die beiden Dichter vergleichen wollte, so würde man bald erkennen, daß sich sehr Verschiedenartiges unter ihm vereinigen läßt: der Idealismus der Grosseschen Poesie beruht wesentlich auf dem Ueberwiegen der Phantasie in dem Dichter, was sich von dem der Schillerschen sicherlich nicht aussagen läßt. Ich habe Grosse, den ich seit vierzehn Jahren persönlich kannte, und mit dem ich sechs Jahre lang näher verkehrt habe, immer für eine sehr merkwürdige dichterische Persönlichkeit gehalten, und wer auch nur seine Selbstbiographie „Ursachen und Wirkungen" gelesen hat, wird mir recht geben: er ließ, was in unserer Zeit auch beim Dichter nicht eben mehr häufig ist, sein ganzes Verhältnis zu Welt und Leben durch seine Phantasie bestimmen. Ich weiß wohl, man nennt die Dichter, die Künstler überhaupt „Phantasiemenschen," und niemand wird leugnen, daß die starke Phantasiegewalt das Erste zum Schaffen ist, aber andererseits haben wir nun längst erkannt, daß der Dichter, wenigstens der

moderne, keineswegs in der Phantasie wurzelt, daß auch seine Poesie sozusagen viel tiefer herauskommt, gewissermaßen nur durch das Medium der gestaltenden Phantasie hindurchgeht. Grosse aber wurzelte als Mensch und Dichter in der Phantasie. Nicht in dem Sinne, als sei er damit völlig unfähig gewesen, in der wirklichen Welt zu leben, — im Gegenteil, er fand sich in seinem Weimar ganz gut zurecht und hat seine Stellung auch geschäftlich vortrefflich ausgefüllt. Jedoch Menschen und Dinge im ganzen sah er wesentlich nur durch seine Phantasie, im einzelnen oft sehr scharf und richtig, aber zuletzt doch so, daß alles zum Roman wurde. Ich könnte die merkwürdigsten Beispiele davon erzählen, doch ich brauche nur auf die Selbstbiographie zu verweisen, wo es u. a. fast so aussieht, als sei Richard Wagner nur nach München gekommen, um Grosse um seinen Redakteurposten zu bringen. In der romanhaften Erklärung seiner Lebensschicksale, vor allem auch seiner Mißerfolge hatte es Grosse überhaupt zu wahrer Virtuosität gebracht. Ich schreibe dies hier nieder, nicht um irgend einen Schatten auf den Verstorbenen zu werfen, sondern weil es zur Erklärung seines Wesens, Schicksals und Dichtens wirklich notwendig ist. Glücklich gemacht hat ihn die Göttergabe der Phantasie also nicht durchaus, in den letzten Jahren seines Lebens vielleicht eher unglücklich, da sie sich leicht mit Argwohn verband. Aber doch ist seine prächtige Natur nicht zugrunde gegangen, immer wieder zeigte er jene fast kindlich liebenswürdigen Eigenschaften, die dem phantasiebegabten Menschen selten fehlen, harmlose Lebensfreude, wahre Güte, echten Takt. Dem modernen Geschlecht freilich mochte er nur noch als Vertreter einer aussterbenden Gattung erscheinen.

Vor allem: er war ein Dichter, einer der aus der Fülle herausschuf, der sich nicht abzuquälen und sich nichts anzuquälen brauchte. „Wir nannten ihn den letzten Romantiker," schreibt Heyse von ihm, „der Achim von Arnims Erbschaft angetreten habe, da es auch ihm damals schwer wurde, die zuströmende Ueberfülle der Motive, Gestalten, lyrischen Stimmungen und geistigen Probleme zu ordnen, den reichen Quell seiner Dichtung zu »fassen« und zu »befestigen mit dauernden Gedanken.«" Der Vergleich mit Arnim stimmt nicht ganz, da bei diesem Leben und Poesie seltsam getrennt sind und wiederum öfter ein ausgeprägt realistischer Zug hervortritt, aber das ist richtig: im Zeitalter der Romantik hätte Grosse seine Gaben ganz anders entfalten können und hätte den Erfolg gehabt, den er jetzt entbehrte. Er meinte öfter, er sei zu früh gekommen, aber ich glaube eher, er kam zu spät, das moderne Leben, auf das er angewiesen war, konnte er dichterisch nicht bewältigen. Man lese seine zahlreichen Romane und Novellen: da ist meist die Phantasie ins Leben hineingetragen, und kein Zweifel, es ist eine reiche Phantasie, aber das Leben selbst kommt nicht zu seinem Recht. Grosse würde das bestritten haben, er führte die meisten seiner Geschichten auf wirkliche Geschehnisse zurück. Aber das eben war ihm nicht klar, daß er diese Geschehnisse nicht wirklich poetisch mit- und nacherlebt, nur durch die Phantasie aus- und umgestaltet habe. Was ihn reizte, war das Wunderbare, er schwor, ohne daß er's wußte, noch zu der Theorie der Bodmer und Breitinger, daß das Wunderbare der Stoff der Poesie sei. So liebte er's, historische Personen und Vorgänge im modernen Leben aufzuspüren („Der neue Abälard," „Die neue Hagar," „Ein bürgerlicher

Demetrius"), alles Geheimnisvolle zog ihn unwiderstehlich an, und selbst wo er Zeitbewegungen darstellte, wie in „Gegen den Strom" und „Der getreue Eckart," gewann alles einen phantastischen Charakter. Das letztgenannte Werk ist übrigens sein erfolgreichstes gewesen, und wer einmal in unserm Zeitalter der Dokumentromane einen rechten Abenteuerroman lesen will, dem ist es sehr zu empfehlen. — Viel mehr auf seinem Gebiete ist Grosse schon, wenn er historische Romane schreibt, obgleich er gelegentlich auch bloß Memoiren verarbeitet; was er aber als Poet wirklich ist, erkennt man erst, wenn er den Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land sattelt, d. h. als Versepiker auftritt. Was man alles gegen das moderne Versepos sagen kann, weiß ich recht gut, Grosse aber war eben dafür beanlagt: seine lebendige Phantasie, seine ungewöhnliche Formgewandtheit, ich möchte lieber sagen, sein fortreißendes Verstalent fanden hier Gelegenheit, sich voll auszugeben, und es entstanden Dichtungen wie „Das Mädchen von Capri," „Gundel vom Königsee," „Der graue Zelter," „Abul Kazims Seelenwanderung," und noch manche andern, die noch heute lebhaft zu fesseln vermögen. Als eines seiner Hauptwerke, wenn nicht sein Hauptwerk wollte Grosse das „Volkramslied" angesehen wissen, eine epische Dichtung, in der er die ganze Zeit der deutschen Einigung in bunten Bildern und mit dem ganzen Aufwand moderner Verskunst dargestellt hat. Es steckt unbedingt etwas darin, beispielsweise haben die lyrischen Strophen bisweilen wirkliche Größe, aber das Ganze ist doch leider zu bunt, läßt die eherne Energie, die man einer Dichtung dieser Art wünschte, vermissen. Einstweilen, solange der wahrhaft epische Sänger der Reichseinigung noch nicht aufgetreten ist, ist das „Volkramslied" jedoch die beste Dichtung ihrer Art.

Wie alle Münchner Dichter, hatte Grosse auch dramatischen Ehrgeiz: sein Erstlingswerk war eine Tragödie „Cola da Rienzi" gewesen, und bis in seine alten Tage hat er nicht aufgehört, dramatisch zu schaffen und auf die Bühne zu hoffen. Das besondere dramatische Talent finde ich bei ihm nicht, wohl aber hatte er eine Art Ersatz dafür, Temperament, Feuer, und wenn er den weisen Dramaturgen zur Seite gehabt hätte, so würde er sicherlich manche brauchbaren Bühnenwerke geschaffen haben. Nun aber that er des guten oft zu viel, brachte zu viel Romanhaftes und zu viel äußere Effekte, und wenn er auch seine prächtige Verskunst im einzelnen oft genug entfaltete, das Publikum ward bei seinen Stücken leicht zum Widerspruch gereizt und ermüdet. Doch hat er wenigstens mit seinem „Tiberius," den Laube auf die Bühne brachte, Erfolge gehabt, und einige andere, wie die sehr stimmungsvollen nordischen „Ynglinger," „Der letzte Grieche," „Gudrun," könnte man wohl aufführen, wenn unser Publikum beim Drama auf poetische Schönheiten achtete. Zuletzt gab er ein großes Mysterium „Fortunat" nach dem Volksbuche heraus und erwies auch damit seine starke Gabe, Stoffe zu finden und poetisch „zuzurichten"; denn in diesem Stoffe steckt unbedingt die Tragödie des Kapitalismus. Aber wiederum häufte er die Wirkungen zu sehr, und da nun das Werk bei der Aufführung noch auf die Hälfte seines Umfanges zusammengestrichen werden mußte, so warf die eine Wirkung thatsächlich die andere um. Als Dichtung wird dieses für Grosse hochbezeichnende Werk aber sicherlich noch auf lange hinaus Aufmerksamkeit finden — in ihm steckt auch der starke Lyriker Grosse.

In der That, als Lyriker ist er am stärksten und als Lyriker wird er am längsten leben. Leider habe ich die Sammlung seiner „Gedichte" hier in meinem Schweizer Kurorte nicht zur Hand und kann dies nicht im einzelnen nachweisen, aber die älteren Leser des Kunstwarts werden sich noch der Auswahl erinnern, die im Jahre 1898 zu Grosses 70. Geburtstag hier erschien (Kw. XI, 14), und selbst die jüngsten haben das Gedicht von der Sehnsucht gelesen, das neulich erst unter den „Uebungen im Gedichtlesen" (Kw. XV, 15, S. 104) abgedruckt war und so für die übrigen seine Stimme erheben kann. Sehnsucht und Wolken, Liebe und Strahlen, Erinnerung und Wellen — und dabei *ein* fortreißender Klang. Das ganze Leben steckt in dem kleinen Stück. Nirgends bricht die unmittelbare Empfindung Grosses mächtiger hervor als in seiner Lyrik, seine Phantasie führt ihm Bild auf Bild zu, sein Temperament ergibt den ganz eigenen Schwung seiner Verse, der doch nicht Rhetorik wird. Leider haben wir noch nicht die abschließende Sammlung seiner Lyrik — die am meisten verbreitete Auswahl von Paul Heyse versieht es, glaub ich, insofern, als sie alles zu Zyklen ordnet, die dann ermüden. Vielleicht wird jemandem einmal Gelegenheit, eine Auswahl der Werke Grosses, die er selber in seinen letzten Jahren sehnsüchtig wünschte, herauszugeben, und da müßte man denn die „Gedichte" und das Episch-Lyrische der Sammlung „Episoden und Epiloge" chronologisch zu einem abwechslungsreichen Bande ordnen. Ueberhaupt würde diese Auswahl, wenn keinen großen, doch einen starken Poeten offenbaren, und wenn nicht das große Publikum, doch einen engeren Kreis lebhaft interessieren. Grosse trug viel in sich, und wenn nicht alles herausgekommen ist, so lag das zu einem Teil auch an der Zeit, die für seine Gaben wenig Verwendung hatte. Seiner literarischen Stellung nach gehört er bekanntlich zu den Münchnern, ist sogar lange Zeit einer der Hauptvorkämpfer der Schule gewesen, aber doch hat er ausgeprägt besondere Züge, erinnert als großer Phantasiemensch und gewaltiger Stofffinder an seinen thüringischen Landsmann Otto Ludwig, nur daß er dessen bei aller Phantasie doch vorhandenes nahes Verhältnis zum Leben und seine realistischen Gaben nicht besaß. Vielleicht kann man ihn, da Ludwig bekanntlich kein Lyriker war, als dessen Ergänzung bezeichnen, und Thüringen, dessen zweitgrößter Dichter er wohl ist, hat alle Ursache, ihn nicht zu vergessen. Auch seiner Thätigkeit als Generalsekretär der Schillerstiftung soll man rühmend gedenken: er hat die schwere Stellung mit großer Hingabe ausgefüllt und keinen glühenderen Wunsch gehegt, als die Stiftung immer mehr ihrer idealen Aufgabe nahekommen zu sehen: *allen* berufenen Dichtern und Schriftstellern das Lebenslos nach Kräften zu erleichtern. Adolf Bartels.

Kulturarbeiten.

Ländliche Arbeiterhäuser. (Schluß.)

Abb. 33 und Abb. 34 zeigen ein Bauernhaus von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ein Arbeiter- oder Beamtenhaus eines Gutes. Bedürfnisse und äußere Verhältnisse der Bewohner liegen in beiden Fällen nahezu gleich. Jedenfalls gibt es keine Verschiedenheiten, die irgend einen Einfluß auf die äußere oder innere Gestaltung des Hauses haben müßten, mit Ausnahme natürlich von Thorbogen und Scheune, die das Arbeiterhaus, da es keine eigene Landwirtschaft besitzt, nicht braucht. Betrachtet man mit ganz unbefangenen Augen beide Bilder, so wird man von dem ersteren den angenehmsten Eindruck mitnehmen. Das Haus hat entgegen dem sonst in der Gegend üblichen Typus wenig Fenster. Sehr häufig sieht man diese so angeordnet, daß zwei oder gar drei dicht neben einander gesetzt sind. Diese Konstruktion ist sehr einfach und entspricht dem Fachwerk, da die senkrechten Holzstiele die natürlichen Pfeiler und Trennungen der Fenster bilden. Welch behagliches Innenbild und welche angenehme Beleuchtung dabei entsteht, werde ich unsern Lesern demnächst im Bilde vorführen. Wollte man deshalb die Tradition unseres Bauernhauses weiterführen, es wäre ein Leichtes, diese Verschiebungen und Veränderungen daran vorzunehmen.

Betrachtet man das andere Bild, so wird man keinerlei freundliche Gedanken davon mitnehmen. Der ungeputzte rohe Ziegelbau trägt die Züge der nachlässigen Arbeit, die man nicht einmal ganz fertig macht, sondern die man hastig und ohne Liebe und Freude in Benutzung nimmt. Gewiß, man kann auch Rohziegelbauten gut behandeln, es ist aber ein Unterschied zwischen einem Bau, der als Rohziegelbau gedacht ist, und einem, den man unverputzt gelassen hat. In einem solchen Hause ist nur ein Vegetieren, kein Leben möglich. Macht diesen grundlegenden Unterschied nun etwa die angelegte Bausumme aus? Wenn man genau nachrechnet, wird man finden, daß das obere Haus bei gleicher Größe genau so viel, ja wahrscheinlich weniger kostet, weil es aus Fachwerk vom ersten Stock an gebaut ist. Die Raumgestaltung in dem oberen Hause ist eine freundliche und behagliche, während die Zimmer des unteren Hauses erbärmlich öde und nüchtern sind. Wasserleitung und Kanalisation könnten in beiden Häusern gleichermaßen angelegt werden; diese Frage hat mit der Frage des Bautypus nichts zu schaffen. Und was das Sauberhalten der Wohnung anbetrifft, so hängt das am meisten doch wohl von dem Sinn der Bewohner ab. Frage man sich doch einmal ehrlich: welches Haus regt mehr zur Sauberkeit, zu Erhaltung einer schmucken Erscheinung an, das auf Abb. 33 oder 34? Muß nicht im untersten Bewußtsein eines jeden das Gefühl aufdämmern, daß mit solchem Hause doch nie ein freundlicher Anblick zu erreichen sein wird, daß das stets einen Sträflingsblick behalten wird?

Man vergleiche die beiden Dachgestaltungen. Das flache Dach mit der Versenkung der Dachbalken in der typischen Anwendung wie auf 34 gehört auch mit zu jenen kurzgedachten „Bereicherungen" unserer Bauformen, welche die neuere Zeit gebracht hat. In allen Bauschulen wird sie gelehrt und unter dem Stichwort vom sparsamen Bauen weitergegeben, ohne daß die damit

Beglückten den Trugschluß und den Unsinn merkten. Zunächst die Raumfrage. Unter einem Dach, wie auf Abb. 34 läßt sich mehr unterbringen, behauptet man? Ich glaube es nicht. Das Dach auf Abb. 33 hat in seinem Innern zwei geräumige Kammern, zwischen denen noch ein Stück Bodenraum liegt. Ueber diesen liegt nochmal ein weiterer Bodenraum, der die Länge des gesamten Dachstuhles einnimmt und der in der Mitte genügend Höhe zum Beschreiten hat. Was hat dagegen der Drempel auf 34 für Raum? Zum Begehen ist er für kleine Personen kaum in der Mitte hoch genug; rings an den etwas über einen Meter hohen Seitenwänden bietet er allerdings leidlich Platz zum Aufstellen von Sachen. Trotzdem kann bei genauerem Beobachten gar kein Zweifel darüber bleiben, daß der Dachstuhl auf 33 mehr wirklich benutzbaren Raum bietet, als der auf 34. Allerdings wird der letztere etwas billiger sein, besonders da er mit Dachpappe eingedeckt ist. Diese Billigkeit ist aber nur für die ersten zwei Jahre da, denn dann fangen auf dem für unser nordisches Klima nicht geeignetem flachen Dache die Reparaturen an, die überhaupt nicht wieder aufhören. Die Unzweckmäßigkeit solcher flachen Dächer verwünscht nach einiger Erfahrung jeder Besitzer. Und trotzdem geschieht das Unbegreifliche weiter, daß die Lehre von der Vortrefflichkeit der flachen Dächer und der Vorzüge des Pappdaches durch die Bauschulen weitergeschleppt wird, so daß jährlich tausende und tausende neuer solcher Gebäude unser schönes Land entstellen. Wär' es nicht endlich einmal an der Zeit, ein Kolleg über die wirtschaftlichen Fehler in das Programm der Schulen aufzunehmen, in dem ein jeder Zögling auf Grund leicht kontrolierbarer Rechnungen darüber unterrichtet wird, daß es die größte Geldverschwendung ist, wenn man Anlagen schafft, die nur so kurze Lebensdauer haben, daß sie in sehr kurzer Zeit durch neue Anlagen ersetzt werden müssen?

Abb. 35 und 36 zeigen einen ganz anderen Typus Haus, als die vorhergehenden. Aber hier wird niemand im Zweifel sein, daß das obere Bild ein würdigeres Gebilde ist, als das Haus auf dem unteren Bilde. Die übrigen Betrachtungen werden im allgemeinen auf das gleiche Ergebnis hinauskommen.

Abb. 38 ist nicht so kümmerlich, wie die beiden ersten Gegenbeispiele. Das Dach ist nordisch steil und ist mit Schiefer eingedeckt. Trotzdem hat das Haus etwas so reißbrettsteifes, daß es seine Umgebung verödet. Und wie gering sind doch die Aenderungen, die notwendig gewesen wären, um dem Hause dasselbe freundliche Behagen zu geben, wie es das Haus auf 37 hat! Man hätte bloß das Dach abzuwälmen brauchen, Ziegel anstatt Schiefer nehmen, die Dachluke schön kehlen müssen. Hätte man dann das Haus noch verputzt, hätte die unglücklich zerrissenen Fenster so zusammen geschoben, wie das oben zu sehen ist, und hätte man ihren Unterzug nicht so roh stehen lassen, so hätte man dasselbe vortreffliche Haus gehabt, wie auf Abb. 37. Gegen das ordentliche Verkehlen der Dachluken sträuben sich heute die Handwerker und ach, mit ihnen gar manche etwas rückständige Architekten, weil sie nicht mehr das handwerkliche Können dazu besitzen. Sie wissen dann immer eine ganze Blütenlese von Gründen anzuführen, die für ihre schlechte Zinkarbeit sprechen sollen. Gegen die Verwendung von Schiefer wäre ja an und für sich nichts zu sagen, wenn man den Schiefer nur gut

ABB. 33



BEISPIEL

ABB. 34



GEGEN-
BEISPIEL

KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

ABB. 35

BEISPIEL



ABB. 36

GEGEN-
BEISPIEL



• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

KW

ABB. 37



BEISPIEL

ABB. 38



GEGEN-
BEISPIEL

KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

ABB. 39

BEISPIEL

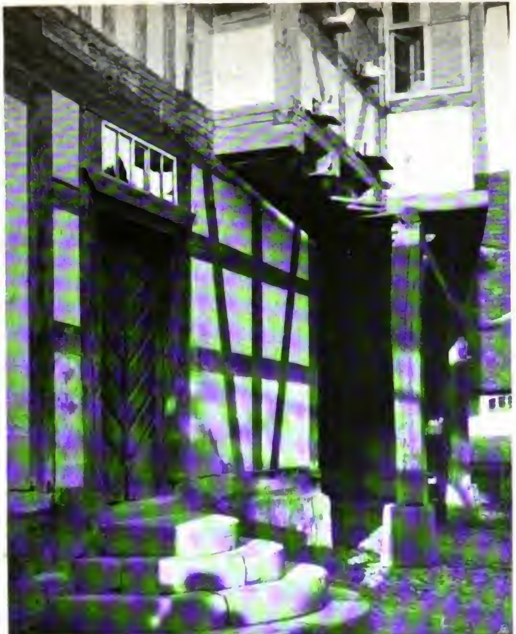


ABB. 40

GEGEN-
BEISPIEL



KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

verwendete. Ueber diese Fragen demnächst einmal bei dem Thema „Material."

Als Ergänzung der Bilder endlich noch zwei Hausthüren, die solchen Häusern entsprechen. Vergleicht man den Gesamteindruck beider Bilder, so wird sich ja ungefähr dasselbe ergeben, wie wenn man die einzelnen Bestandteile, die Thürflügel, das Oberlicht, den Unterzug, die Treppenstufen auf ihre Gestaltung, Brauchbarkeit, Bequemlichkeit und sichtbare Schönheit einzeln untersucht.

Mit Absicht waren diese Beispiele alle dem Lande entnommen, um zu zeigen, wo wir uns hinzuwenden haben, wenn wir an der Tradition zugunsten des Arbeiterhauses wieder anknüpfen wollen.

Ein nächster Aufsatz soll den Arbeiterkolonien gewidmet sein.

Paul Schultze-Naumburg.

Neue Bücher über Wagner.

Die Wagnerliteratur ist um eine merkwürdige Veröffentlichung bereichert worden. Arthur Seidl hat eine Auswahl seiner Kunstaufsätze, meist aus der Zeit, da er Wagnerianer im engeren Sinne war, unter dem Titel „Wagneriana" vereinigt und in drei starken Bänden herausgegeben.* Der erste Band ist dem Meister selbst gewidmet; der zweite erbringt den Beweis, daß der Wagnerianer auch bei den großen Vorgängern des Meisters trefflich Bescheid weiß, und im dritten sind Artikel über die Nachfolge Wagners zusammengestellt. Ich schicke voraus, daß ich mir dankbar der vielfältigen Anregungen bewußt bin, die mir seinerzeit von diesen Aufsätzen zugekommen sind, daß aber inzwischen Seidls und meine Denkweise in verschiedener Richtung auseinander gegangen ist. So finden wir uns immer am besten wieder, wenn wir auf unsern gemeinsamen Ausgangspunkt, den Meister von Bayreuth zurückkommen, geraten hingegen bei den Folgerungen, die wir aus ihm ziehen, auf einen oft entgegengesetzten Standpunkt. Was Seidl zu einem angenehmen Gegner macht, ist die Wahrhaftigkeit seiner Gesinnung. Er kann maßlos ungerecht und verletzend werden, aber sicher gegen seine Absicht, deren Wurzeln wir immer hinter irgend einem nur übel angewandten philosophischen Gesetz zu suchen haben. Der „alte" Seidl hatte, wie der erste Band seiner Wagneriana lehrt, viel Natürlichkeit und Frische des Ausdrucks. Je weiter wir gegen das zwanzigste Jahrhundert kommen, desto schwerer lesbar wird er mit seinen unersättlichen Stopfperioden, aber wer da glaubte, diese auffallende Schreibweise sei literarisches Gigerltum, der irrte. Sondern Seidl ist eines Tages zu der Ueberzeugung gekommen, ein ganzer Kerl müsse seinen eigenen Stil haben, nach diesem höheren Gesetz „machte" er sich einen, und in der Vorrede thut er sich nicht wenig darauf zugut. Indessen wär' es Unrecht, vor solchen Schrullen die Summe geistiger Arbeit zu übersehen, die diese drei Bände enthalten, die Fülle wertvoller positiver Belehrung zu verkennen, die sich daraus ziehen läßt. Es steckt so viel Fleiß, so viel ausgebreitete Sachkennt-

* A. Seidl, Wagneriana. I. Richard Wagner-Credo. Erlebte Aesthetik. II. Von Palestrina bis Wagner. Angewandte Aesthetik. III. Die Wagnernachfolge im Musikdrama. Kritische Aesthetik. (Berlin, Schuster & Löffler.)

nis in allem! Ganz besonders seien hervorgehoben im ersten Bande: „Zur Dramaturgie des Lohengrin," „Wagners Bühnengenie," „Die Kunstlehre der Meistersinger," „Richard Wagner in seinen Schriften," „Wagners Verhältnis zur Religion." Im zweiten: „Regensburger Kirchenmusik," „Händels Herakles," „Schumann und die Neudeutschen," „Eine Marschnerfeier." Im dritten, inhaltlich etwas ärmeren, wenigstens die Bayreuthartikel. Auf eine Erörterung des Einzelnen kann ich mich bei der Vielartigkeit des Inhalts leider nicht einlassen. Gewiß hätte Seidl noch mehr in der Kürzung seiner Artikel, in der stilistischen Ausfeilung und Säuberung vom Ephemeren thun können, gewiß irrt er im Streben nach dem „höchsten Glück der Erdenkinder" darin, daß er oft das „Persönliche" schon für „Persönlichkeit" hält, gewiß berührt es seltsam, wenn er die (im übrigen so gehaltvollen) Briefe Hauseggers an ihn samt allen Elogen und Höflichkeitsformeln wiedergibt, gewiß kann er einen mit seinen Begriffsklitterungen, gelegentlichen Kalauern und dem famosen „langen Atem" mitunter zur Verzweiflung bringen, aber — nehmt alles nur in allem: so liegt der Wert dieser Aufsätze doch darin, daß sie zu einer denkenden und gewissenhaften Betrachtung der Kunst anleiten. Man gewinnt bei ihrer Lektüre durch den unwillkürlich sich regenden Widerspruch oft mehr als durch das Ergebnis, das sie einem darbieten, denn es wird nicht versucht, durch gesuchte Geistreichigkeit und stilistisches Brillantfeuerwerk die Sache selbst vergessen zu machen. Ich wiederhole: unsere Wege gehen auseinander, aber als ehrlicher „Wahrheitsucher" und „Bekenner" wiegt mir doch der eine Seidl drei Dutzend ästhetisierender Akrobaten und Schönredner auf.

Ueber den „Kern der Wagnerfrage" hat Paul Marsop* eine Flugschrift erscheinen lassen, die wie immer durch die geistreiche Schreibweise und das lebhafte Temperament des Verfassers besticht. Da Marsop meiner Person in sehr schmeichelhafter Weise gedenkt, möchte ich, um den Schein der Lobbrüderei zu vermeiden, hier das hervorheben, womit ich nicht einverstanden bin. Marsop hat seinerzeit im Kunstwart das Ziel der modernen Kunstpflege so festgestellt: „Man beschränke sich im Konzertsaale darauf, das Andenken der klassischen Meister zu ehren, gebe auch ein und ein andermal jüngeren Tonsetzern Gelegenheit, ihre Technik ebendort lernend zu überprüfen, wende aber das beste Teil der verfügbaren Kräfte fernerhin an die Pflege des musikalischen Dramas." Mein Gefühl stimmte Marsop damals nicht ganz zu, doch fehlte mir die Handhabe, ihn zu widerlegen. Heute glaub ich, sie zu besitzen. Die Vorherrschaft einer Kunstgattung läßt sich nicht dekretieren. Denn was helfen die besten ästhetischen Gründe, wenn die spezifischen Talente fehlen? Es war einer der schönen Irrtümer Wagners, daß er die seltenen Geistesgaben, die ihn auszeichneten, auch bei den Mitmenschen voraussetzte, daß er sich einen normalen Menschen ohne den Blick für das Gestaltensehen, für das Dramatische, gar nicht vorstellen konnte. Aber auf diesen Irrtum eine folgenschwere Theorie zu gründen, die unsere Künstler ohne Rücksicht auf die besondere Art ihrer Begabung zum dramatischen Schaffen förmlich nötigen wollte, wäre gefährlich. Goethe sagte einmal zu Eckermann, der geringste Mensch könne komplett sein, wenn er sich innerhalb

* Paul Marsop. Der Kern der Wagnerfrage. Museumskunst oder Bühne der Lebenden? (Leipzig, E. F. Steinacker.)

der ihm von der Natur gesetzten Grenzen bewege, wogegen die reichstbegabte Natur sich außerhalb dieser Grenzen ins Unfruchtbare verliere. Wie richtig! Und so haben wir denn die bedeutendsten, auf modernem Gebiete geradezu bahnbrechenden Musiker unserer Zeit, Hugo Wolf und Richard Strauß, bei ihren dramatischen Versuchen geradezu scheitern sehen, und Marsop setzt sich darüber doch etwas bequem hinweg, wenn er meint, es fehle uns Deutschen wohl am theatralischen Geschick, aber da ließe sich Rat schaffen — man gebe den jungen Komponisten häufiger Gelegenheit, den Kulissenzauber kennen zu lernen, eröffne ihnen Zugang zu sämtlichen Proben u. dgl. Das scheint mir fehl gedacht. Richard Strauß ist Theaterkapellmeister von Beruf, er kennt den ganzen theatralischen Apparat wie wenige, und was hat's ihm bisher geholfen? Die Ursache muß also entschieden tiefer gesucht werden. Man übersieht, meine ich, allzusehr die gründliche Verschiedenheit der Phantasiekunst (Lyrik, Epik), welche auf die Erregung der Vorstellungen ausgeht, von der realen Bühnenkunst, welche die Einbildungskraft nicht so sehr entfesselt, als festlegt. Die Anschauung des Lyrikers und Epikers vollendet sich wie beim Maler in der Fläche, die dramatische Kunst aber ist nicht Malerei, sondern lebendige und farbige Plastik, der sogenannte Bühnenblick besteht in der angebornen Gabe des dreidimensionalen Schauens, die einer entweder hat oder nicht hat, die durch praktische Pflege wohl gestärkt, aber nicht erworben werden kann. Wenn mitunter Künstler ohne eigentlich dramatische Ader sich doch auf dem Theater behaupten können, so verdanken sie das immer ihrem glücklichen Stoff oder ihrem Dichter, der ihnen die Vorgänge und Gestalten schon so plastisch überlieferte, daß die Musik an ihnen nichts mehr verderben konnte. Und so stelle ich Marsop meine Ansicht gegenüber, die da lautet: es lebe die Freiheit! Man lasse unsere Künstler frei, nach ihrer besonderen Begabung sich auswirken und stecke sie nicht in die dramatische Zwangsjacke. Der Vorschlag, Prämien nicht für die Komponisten, sondern für jene Theaterdirektoren auszusetzen, die sich am eifrigsten und erfolgreichsten für neue Werke bemüht haben, ließe sich besprechen. Aber so einfach, wie uns Marsop auf S. 36 das Einstudieren einer Neuheit vorstellt — „jede Aufgabe ist in längstens drei Wochen zu bewältigen" — geht die Sache denn doch nicht; mit solchen unvorsichtigen Bemerkungen schädigt man seine Autorität bei den Theaterleuten, auf die man doch Einfluß nehmen möchte. Mit vollem Recht weist Marsop einige Seiten zuvor darauf hin, daß für einen wirklich einsichtigen Kritiker nicht nur das theoretische Studium und der Besuch der Vorstellungen, sondern auch eine reiche Erfahrung bei den Proben notwendig ist, die ihm klar machen, wie ein Werk zur bühnengerechten Erscheinung gedeiht, sonst postuliert er eben ins Blaue. Die Einflußlosigkeit der Presse, die bei den Bühnenmenschen wohl gefürchtet, aber nicht aufrichtig geachtet wird, hat ihren Grund meist darin, daß die kunstverständigsten Beurteiler sich in technischen Fragen so viele Blößen geben. Und wer das Getriebe eines großen Instituts aus nächster Nähe kennt, mutet ihm gewiß auch keine Utopien zu, wie ein dreitägiges Musikfest mit „Guntram," „Ingwelde" und „Armen Heinrich" am Theaterzettel. Dazu gehören auch Menschen, die das lernen, die das aushalten und die das hören können. Indessen unsere Ideologen stellen ihre Forderungen stets unbekümmert darum,

wer die Kosten des Verfahrens tragen soll. Noch einmal: ich stimme lebhaft bei, daß man ein Uebriges thun müsse, um der im Schatten Wagners kämpfenden Jugend mehr Sonne zu verschaffen, aber das von Marsop empfohlene Mittel wird nicht viel helfen. Er selbst wünscht, daß seinen Vorschlägen bessere nachfolgen, doch bevor dies geschehen ist, erlaube ich mir den Kern der Wagnerfrage darin zu erblicken, daß alle theoretische Nachfolge uns nicht wesentlich weiter bringt, so lange keine neuen Bühnengenies unter den Tonmeistern der Gegenwart auftreten, um die Wagnerschen Errungenschaften weiter zu bilden oder dramatisches Neuland für die Musik zu entdecken. Bleiben sie aus — nun, so warten wir eben, erhalten in uns einstweilen den Sinn für dramatische Eindrücke an den Werken der beglaubigten Meister lebendig und sehen uns recht sorgsam um, ob es daneben nicht ein paar lyrische oder symphonistische Talente zu fördern gibt. Marsop sagt sehr treffend, daß wer sich erst von einem Andern auf eine dankbare Idee aufmerksam machen lassen muß, wer nicht wenigstens ein Szenarium selbst entwerfen, die Grundlinien der Charaktere ziehen kann u. s. w., überhaupt nicht zum dramatischen Komponisten tauge. Aber was soll der arme Mann, wenn er unglücklicherweise z. B. ein Hugo Wolf ist, anfangen? Herrliche Lieder musikalisch nachdichten — nein? Nein, denn die brandmarkte ihm Marsop am Ende gar als „Singsang"! Da sehen wir, in welche sonderbare Folgerungen wir geraten. Und ich meine: wenn wir für die Gattung des Liedes ein Bayreuth ins Leben riefen und von da aus die Ansichten über die Aesthetik des Liedes im Laufe der Jahre so weit klärten, wie es in Bezug auf das Musikdrama geschehen ist — so wäre das wertvoller, als wenn wir schwindsüchtige Dramatiker künstlich fürs Bühnenleben aufpäppelten. Der Versuch, unsere älteren Meister zur höheren Ehre des Musikdramas ins „Austragstüberl" zu verweisen, hätte in Wagner selbst einen entschiedenen Gegner gefunden, wie sich aus den „Schriften" leicht darthun läßt.

Als im Jahre 1895 Chamberlains großes Wagnerbuch erschien, schrieb ich im Kunstwart, der hohe Ernst seines gedanklichen Inhalts passe nicht zu seiner äußeren Erscheinung als Bilderbuch. Man komme zu keiner Sammlung vor lauter ablenkenden Schaustücken, und auch das große Format beeinträchtige die Uebersichtlichkeit und Faßlichkeit des an sich nicht eben leichten Gegenstandes. „Ich wünschte sehr, das Buch einmal in einer bloßen Textausgabe studieren zu können." Dieser Wunsch ist jetzt in Erfüllung gegangen. Das bedeutende Werk liegt in einer billigen Oktavausgabe (München, F. Bruckmann) vor, die Bilder sind weggeblieben, Neues von Belang ist nicht dazu gekommen. Wir haben also auch unserseits keinen Anlaß zu einem abermaligen eingehenden Besprechen.

Dagegen ist noch ein kurzer Hinweis am Platz auf das anspruchslose Büchlein „Meine Erinnerungen an Richard Wagner" von Ludwig Schemann. Sein Inhalt, der zuerst in der „Tägl. Rundschau" veröffentlicht wurde, sollte von keinem Kunstfreunde ungelesen bleiben. Der Verfasser hat seine Aufzeichnungen vor einer gefährlichen Operation, sozusagen im Angesichte des Todes gemacht, und dies gibt der Schrift eine besondere Würde und Weihe. Was Schemann aus seinen Gesprächen mit Wagner mitteilt, kann ich hier durch Schlagworte,

durch Nennung der Gegenstände wenigstens andeuten: Spanisches Drama, Goethe und Schiller, Byron, Carlyle, Gobineau, Bismarck, Nietzsche, Mommsen, Händel und Bach (Vergleich mit Rubens und Dürer), Gluck, Cherubini, Schumann, Liszt. Was man an wirklichen charakteristischen Zügen über Wagners Persönlichkeit, über seinen Humor und sein Temperament erfährt, ist teils überaus ergötzlich, teils sehr merkwürdig zu lesen, jedenfalls aber durchaus lesenswert, zumal Schemanns Bewunderung für seinen Meister sich als die Liebe eines denkenden, auf die Wahrung der eigenen Persönlichkeit bedachten Mannes erweist. So bildet sein Werkchen ein Seitenstück zu den schönen Erinnerungen Hans Wolzogens. R. B.

Lose Blätter.

Aus Richard Wagners Schriften.*

Mozart.

Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven.

*

O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus“ eine Musik wie des „Don Juan“, zu „Cosi fan tutte“ eine wie die des „Figaro“ zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerte Gegenstand sich zeigte, den er brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde.

*

Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichsten Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts Anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts anderes sein konnte und wollte als Musiker. Seht seinen „Don Juan“! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster und überschwenglichster Fülle zu charakterisieren vermocht, als hier.

---

* Richard Wagners Schriften sind in zehn Bänden im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen. Während des Druckes dieses Heftes erfahre ich, daß der Verlag kürzlich eine Auswahl der Wagnerschen Schriften über Staat, Kunst und Religion in einem Band herausgegeben hat. Das ist ein bischen mager, und ich rate darum mehr zur Anschaffung der Gesamtausgabe. Will man aber eine billige Ausgabe für weitere Kreise, dann stelle man lieber zunächst die Kunstschriften des Meisters zusammen. Das Volk verehrt in Wagner vor allem den großen Künstler und darum liegt ihm an seinen Aeußerungen über Kunst. Wogegen für seine politischen und religiösen Ansichten nur ein mittelbares Interesse vorhanden sein kann.

Haydn, Mozart, Beethoven.

Betrachten wir das Leben Haydns, Mozarts und Beethovens, so ergibt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Uebergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seiner glanzliebenden Herren als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemütes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt. — Mozarts Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigentümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkost, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm war sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er suchte sich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, gibt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydns Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Komposition und in der Ausführung nach angeeigneter Routine wird ein Haupterklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Uebermute des Augenblicks und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produzieren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser" treu und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn in Hinblick auf seine beiden großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier alles durch den kräftigen Instinkt der Natur entschieden wurde. Ganz deutlich spricht hier dieser in Beethovens Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydns. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügt wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Komplexion seiner Charakter-Eigentümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozarts, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Wirklichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte seine physiognomische Konstitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinungen hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich stechendes Auge gewahrte in

der Außenwelt nichts als belästigende Störungen seiner inneren Welt, welche sich abzuhalten fast seinen einzigen Rapport mit dieser Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdruck seines Gesichtes; der Krampf des Trotzes hält diese Nase, diesen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen kann. Gilt es als physiologisches Axiom für hohe geistige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnschale eingeschlossen sein soll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; so sahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren stattgefundenen Besichtigung der Ueberreste des Toten in Uebereinstimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen Knochenbaues, die Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit. So schützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken und die Weltschau eines großen Herzens in ungestörter Ruhe üben konnte. Was die furchtbar rüstige Kraft umschloß und bewahrte, war eine innere Welt von so lichter Zartheit, daß sie schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, weich zerflossen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozarts.

C. M. von Weber.

Nie hat ein deutscher Musiker gelebt, als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag deine Eigentümlichkeit: wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden — du brauchtest nur zu empfinden, so hattest du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft dich nie entäußern, du konntest uns nie verraten! — Sieh, nun läßt der Britte dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen.

Freischütz.

O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute im Mannesalter, die süßen geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, die liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!

Beethovens Cis-moll-Quartett.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unseres Heiligen vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir um uns selbst nicht zu täuschen, immer nur das Verfahren festhalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogisch, nicht aber mit diesem es identifizierend, auf die Ent-

stehung der Musik als Kunst anwendeten. Ich wähle also, um solch' einen echt Beethovenschen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen, uns genötigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir die Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen. Selbst hierbei muß ich aber wiederum der Phantasie des Lebens allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu beleben, weshalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme.

Das einleitende längere Adagio, wohl das schwermütigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!“ Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Beratung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkenntliche Erscheinung (Allegro 6/8), in welcher das Verlangen zu wehmütig holdem Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte: die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante 2/4) an dem Festbannen einer anmutsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechung des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich restlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto 2/2): da steht sie wieder vor ihm wie in der Pastoral-Symphonie; alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist, als lausche er den eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, in rhythmischem Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio 3/4) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes aber trübes Nachsinnen, als versänke er sich in den tiefsten Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanz, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet: — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht.

Meyerbeer.

Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist — der Effekt. Wollen wir genauer das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir „Effekt“ übersetzen durch „Wirkung ohne Ursache.“ Machen wir uns das an einem Beispiele, welches die Meyerbeersche Kunst überhaupt auf das Erschöpfendste charakterisiert, hierüber vollkommen klar. Nehmen wir an, ein Dichter sei von einem Helden begeistert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in dessen Brust eine mächtige Liebe für seine entwürdigten und in ihren heiligsten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will diesen Helden darstellen auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn, mitten im Lichte seiner thatenvollen

Glorie, und wählte hierzu folgenden entscheidenden Geschichtsmoment. Mit Volksschaaren, die seinem begeisterten Rufe gefolgt sind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe mächtiger Unterdrücker zu siegen oder zu sterben, ist der Held vor einer festen Stadt angelangt, die von den kriegsungeübten Haufen in blutigem Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorangegangene Unfälle ist Entmutigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwiespalt und Verwirrung wüten im Heere: Alles ist verloren, wenn heute nicht noch Alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer vollsten Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich soeben in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Geiste reinster Menschenliebe, beraten und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Scharen, die bereits uneinig geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und die Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur That. Er ergreift die Fahne und schwingt sich hoch nach den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder siegen! Diese Stadt muß unser sein!“ — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hocherregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt: die Szene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserm Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr als kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! die heilige Not drängt den Dichter; — er zerteilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüte der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponisten nicht: er will die Wirkung, nicht aber die Ursache, die eben nicht in seiner Macht liegt. In der Hauptszene des „Propheten“ von Meyerbeer, die im Aeußerlichen der soeben geschilderten gleich ist, erhalten wir die rein sinnliche Wirkung einer dem Volksgesange abgelauschten, zu rauschender Fülle gesteigerten hymnenartigen Melodie für das Ohr und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts Anderes als ein Meisterstück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenstand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieser Sonne nur beschienen werden sollte, der hochbegeisterte Held, der sich aus innerster Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Notwendigkeit seiner Situation das Erscheinen dieser Sonne hervorrief — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatischen Frucht — ist gar nicht vorhanden; statt seiner fungiert ein charakteristisch kostümierter Tenorsänger, dem Meyerbeer durch seinen dichterischen Privatsekretär, Scribe, aufgegeben hat, so schön wie möglich zu singen und sich dabei etwas kommunistisch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin sprachen,

ist ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und schließlich auf das Kläglichste — nicht etwa einen Irrtum, eine fanatische Verblendung, der zur Not noch eine Sonne hätte scheinen können, — sondern seine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

Liszt.

Wißt Ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als Er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe, als Er? Könnt Ihr mir keinen Zweiten nennen, oh so vertraut Euch doch getrost diesem Einzigen.

Musik.

Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe.

*

Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösendste Kunst zu sein.

*

Die Musik spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind. Jeder soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist.

Oper.

Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, **daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zweck des Ausdruckes, das Drama aber zum Mittel gemacht war.**

Die Oper in Deutschland.

Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächst beriefen deutsche Fürsten italienische Operngesellschaften mit ihren Komponisten an ihre Höfe; deutsche Komponisten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponieren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch französische Opern dem Publikum in Uebersetzungen vorzuführen. Versuche zu deutschen Opern bestanden in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutscher Sprache. Ein Zentral-Mustertheater hierfür bildete sich nie. In vollster Anarchie bestand Alles neben einander, italienischer und französischer Stil, und deutsche Nachahmung beider; hierzu Versuche, aus dem ursprünglichen, nie höher entwickelten deutschen Singspiel ein selbständiges, populäres Genre zu gewinnen, meist immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell fertigeren, wie es vom Ausland kam.

Ein ersichtlicher Uebelstand, der sich unter so verwirrenden Einflüssen ausbildete, war die vollkommene Stillosigkeit der Operndarstellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, selten wechselndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im schnellsten Nebeneinander italienische, französische, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigsten Singspiel hervorgegangene deutsche Opern, tragischen und komischen Inhaltes, von ein und denselben Sängern gesungen, vorgeführt. Was für die vorzüglichsten italienischen Gesangsvirtuosen, mit besonderer Berücksichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern

ohne Schule, ohne Kehlfertigkeit in einer Sprache, die der italienischen im Charakter vollständig entgegengesetzt ist, in meist lächerlicher Entstellung heruntergesungen. Hierzu französische Opern, auf pathetische Deklamation scharf pointierter rhetorischer Phrasen berechnet, in Uebersetzungen vorgeführt, welche von literarischen Handlangern in Eile für den niedrigsten Preis verfertigt waren, meistens ohne alle Beachtung des deklamatorischen Zusammenhanges mit der Musik, mit der haarsträubenden prosodischen Fehlerhaftigkeit; ein Umstand, der allein jede Ausbildung eines gesunden Stiles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen den Text gleichgiltig machte. Hieraus sich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muster-Operntheater; mangelhaft oder gänzlich fehlende Ausbildung selbst nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künstlerische Anarchie.

Sie fühlen, daß für den wahren, ernsten Musiker dies Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden war. Bestimmte ihn Neigung oder Erziehung, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponierten, bildete sich in Deutschland die eigentliche nationale Musik auf ganz anderen Grundlagen als dem des Operngenres aus. Ganz abgewandt von der Oper, von dem Musikzweige aus, von dem die Italiener mit der Entstehung der Oper sich losrissen, entwickelte in Deutschland sich die eigentliche Musik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichtums, welcher die deutsche Musik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.

Don Juan in Paris.

Warum fand man sich dann überhaupt zu einer Aufführung des „Don Juan“ ein? Etwas müßte doch damit gewonnen werden, da ein solches Pariser Publikum zwar viel verschwendet, aber immer etwas dafür haben will, sei es auch etwas recht Wertloses?

Auch dieses Rätsel löste sich: Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn Alles. Wie hätte ich groß an den armen „Don Ottavio“ gedacht, den so oft verspotteten Tenor-Lückenbüßer des Don Juan? Und wahrlich hatte ich auch heute lange Zeit, mein rechtes Bedauern mit dem so unerhört gefeierten Rubini, dem Wunder aller Tenöre, der auch seinerseits recht verdrießlich an sein Mozart-Pensum ging. Da kam er, der nüchterne, solide Mann, von der göttlichen „Donna Anna“ leidenschaftlich am Arm herbeigezogen und stand mit betrübter Gemütsruhe an der Leiche des verhofften Schwiegervaters, der ihm nun seinen Segen zur glücklichen Ehe nicht mehr geben sollte. Einige behaupteten, Rubini sei ein Schneider gewesen, und sähe auch noch so aus; ich hätte ihm dann aber mehr Gelenkigkeit zugetraut: wo er stand, da stand er, und bewegte sich nicht weiter; denn er konnte auch singen, ohne eine Miene zu verziehen; selbst die Hand brachte er nur äußerst selten nach der Stelle des Herzens. Diesmal berührte ihn nun der Gesang vollends gar nicht; seine ziemlich gealterte Stimme mochte er füglich zu etwas Besserem aufsparen, als seiner Geliebten hier tausendmal gehörte Trostworte zuzurufen. Ich verstand dies, fand den Mann vernünftig, und da es durch die ganze Oper, sobald „Don Ottavio“ dabei war, mit ihm so fort ging, so vermeinte ich endlich, nun sei es aus, und frug mich immer dringender nur nach dem Sinn, dem Zwecke dieses sonderbaren abstinenzvollen Theaterabends. Da regte es sich unversehens: Unruhe, Rücken, Winke, Fächer-

spiel, allerhand Anzeichen der plötzlich eingetretenen gespannten Erwartung eines gebildeten Publikums. „Ottavio" war allein auf der Bühne zurückgeblieben; ich glaubte, er wolle etwas annoncieren, weil er hart an den Souffleurkasten vortrat: aber da blieb er stehen, und hörte ohne eine Miene zu verziehen dem Orchestervorspiele zu seiner B-dur-Arie zu. Dieses Ritornel schien länger als sonst zu dauern; doch war dies nur eine Täuschung: denn der Sänger lispelte die ersten zehn Takte des Gesanges nur so vollständig unhörbar, daß ich, als ich dahinterkam, daß er sich dennoch den Anschein des Singens gab, wirklich glaubte, der behagliche Mann mache Spaß. Doch blieben die Mienen des Publikums ernst; es wußte was vorging; denn auf dem eilften Gesangstakte ließ Rubini die Note F mit so plötzlicher Vehemenz anschwellen, daß die kleine zurückleitende Passage wie ein Donnerkeil herausfuhr, um mit dem zwölften Takte sogleich wieder in unhörbares Gesäusel zu verschwinden. Ich wollte laut lachen, aber alles war wieder totenstill; ein gedämpft spielendes Orchester, ein unhörbar singender Tenorist; mir trat der Schweiß auf die Stirne. Etwas Monstruöses schien sich vorzubereiten; und wahrlich sollte auf das Unhörbare jetzt das Unerhörte folgen. Es kam zum siebenzehnten Takte des Gesanges: jetzt hat der Sänger drei Takte lang das F auszuhalten. Was ist mit einem F viel zu machen? Rubini wird erst göttlich auf dem B: darauf muß er kommen, wenn ein Abend in der italienischen Oper Sinn haben soll. Wie nun der Trambolinspringer zur Vorbereitung auf dem Schwungbrette sich wiegt, so stellt sich „Don Ottavio" auf sein dreitaktiges F, schwillt zwei Takte lang vorsichtig, doch unwiderstehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Takte den Violinen den Triller auf dem A weg, schlägt ihn selbst mit wachsender Vehemenz, sitzt mit dem vierten Takte hoch oben auf dem B, als ob es gar nichts wäre, und stürzt sich mit einer brillanten Roulade vor aller Augen wieder ins Lautlose herab. Nun war es aus: jetzt konnte geschehen, was da wollte. Alle Dämonen waren entfesselt, und zwar nicht, wie am Schlusse der Oper auf der Bühne, sondern im Publikum. Das Rätsel war gelöst: um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Operndelikatessen, verzieh der Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt, durch das Glücken dieses einen wunderbaren Moments, wo Rubini auf das B sprang!

Melodie.

In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikdilettanten nach „Melodie, Melodie" liegt für mich die Bestätigung dafür, daß sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so teure Licht setzt. In der Oper versammelte sich in Italien ein Publikum, welches seinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieser Unterhaltung gehörte auch die auf der Szene gesungene Musik, der man von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation zuhörte; während der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Diners der Tanzmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während dieser Konversation gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Teil derselben ausmacht. Eine italienische Oper

muß wenigstens *eine* Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Teilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes dutzend Mal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert. Wie sollte es nun diesem Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke sich gegenüber befindend, welches während seiner ganzen Dauer und für alle seine Teile eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, aus allen seinen Gewohnheiten bei musikalischen Aufführungen sich gerissen sieht und unmöglich dasjenige mit der geliebten Melodie für identisch erklären kann, was ihm im glücklichsten Falle nur als eine Veredlung des musikalischen Geräusches gelten mag, welches in seiner naiveren Anwendung sonst ihm die angenehmste Konversation erleichterte, während es jetzt ihm mit der Prätension sich aufdrängt, wirklich gehört zu werden? Es würde wiederholt nach seinen sechs bis zwölf Melodieen rufen, schon um in der Zwischenzeit Veranlassung und Schutz für die Konversation, den Hauptzweck des Opernabends, zu gewinnen.

Wirklich muß, was aus einer sonderbaren Befangenheit für Reichtum gehalten wird, dem gebildeteren Geiste als Armut erscheinen. Die auf diesem Irrtum begründeten lauten Forderungen kann man dem eigentlichen großen Publikum verzeihen, nicht aber dem Kunstkritiker. Suchen wir daher, soweit dies möglich, über den Irrtum und dessen Grund zu belehren.

Setzen wir zuerst fest, *daß die einzige Form der Musik die Melodie ist*, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nötigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennt dieser Ausspruch aber, daß eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, welche, wie wir zum Teil bereits sahen, der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weshalb das ausschließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindisch erscheinen muß. Hier handelt es sich daher weniger um die Melodie, als um die beschränkte erste reine Tanzform derselben.

Italienische Oper.

Seien wir keineswegs unempfindlich gegen die verlockende Klangschönheit des italienischen Gesanges; erkennen wir namentlich auch die natürliche Fülle der italienischen Gesangsorgane an, und seien wir gerecht gegen den Fleiß, welchen die italienischen Sänger auf deren Ausbildung, gegen den Eifer und die Genauigkeit, welche sie auf die Einübung ihrer Gesangspartien, auf die Uebereinstimmung im Gesangsensemble verwenden: nur gestehen wir zu, daß, besonders auch mit dem Hinwegfall der Unterstützung der über alles klangvollen italienischen Sprache, alle diese Wirkungen der italienischen Opernmusik förderliche Eigenschaften verloren gehen, sobald diese von deutschen Sängern und in deutscher Sprache ausgeführt wird.

Historische Oper.

Das historische Gewand der Oper — das ergiebigste, weil es nach Klima und Zeitalter auf das Bunteste zu wechseln im Stande war, — ist aber eigentlich doch nur das Werk des Dekorationsmalers und Theaterschneiders, wie

diese beiden Faktoren denn in Wahrheit die allerwichtigsten Bundesgenossen des modernen Opernkomponisten geworden sind.

Operntexte.

Dazu ist nun aber allerdings die Gabe der Poesie und das tiefste, zarteste Gefühl von Nöten; sollte es daher Leute unter euch geben, die sich mit diesen vortrefflichen Sachen nichts zu schaffen machten, so werden sie doch zum Allerwenigsten Geschick haben, denn Geschick ist zum Handwerk des Schusters und des Riemers unerläßlich, und somit auch zu dem des Operntextmachers. Habt ihr nun Geschick, so leset Zeitungen, Romane, Bücher, vor Allem das große Buch der Geschichte: was gilt es, ohne lange zu suchen, findet ihr irgendwo eine halbe oder ganze Seite, die euch ein seltsames Ereignis erzählt, das ihr zuvor nicht kanntet, oder das ihr noch nicht erlebt hattet? Ueber dies Ereignis denket sodann etwas nach, macht drei oder selbst fünf große Striche hindurch, die ihr nach Belieben Akte nennen könnt, gebt jedem dieser Akte ein gemessenes Teil der Handlung, macht diese interessant, — (und es ist ja nichts leichter als dies!) — hier laßt plötzlich eine Heirat auseinandergehen, — dort den Geliebten sein Mädchen entführen, — hier schlagt einen jungen Kavalier halb todt, dort laßt eine Senatorstochter zur Königin krönen, und endlich werft den Intriganten zum Fenster hinaus: — als Verzierung bringt goldene Giftbecher, heimliche Tapetenthüren, versteckte Spione und dergleichen unterhaltende Dinge an, — so werdet ihr, ehe man eine Hand umdreht, einen Operntext haben, der gerade so gut ist als alle die, um derenwillen deutsche Musiker Pariser Textmacher belagern, und vor Allem — gerade so vortrefflich als der Text der „Königin von Zypern“.

Solltet ihr nun aber unglücklicher Weise auch nicht einmal Geschick besitzen, nun! so macht, was ihr wollt, — schreibt Kritiken, raucht Zigarren, und legt euch Abends zu Bett: — nur schreibt unseren bedauernswürdigen Komponisten keine Opernbücher; denn so klug ihr sonst seid, so seid ihr doch in einem entsetzlichen Irrtume, was dieses Gewerbe betrifft. Ihr bildet euch nämlich ein, sobald ihr einen Operntext schreiben wollt, müsse euch irgend etwas Außerordentliches einfallen: da müßten, — so glaubt ihr, — statt der Menschen lauter Wolken und Blumen erscheinen, oder — kommt euch nun schon gar nichts Anderes zu Sinn als Menschen, nämlich Barone, Offiziere, Ritter, Spitzbuben und Gräfinen, so müßten diese sich wenigstens alle wie Wolken und Blumen gebärden, denn sonst sei es nicht möglich, sie singen zu lassen. Eure Hauptfrage bleibt daher, alle Handlungen zu entfernen, zum Mindesten die Personen niemals handeln zu lassen, wenn sie einmal in das Singen gebracht worden sind; denn für die Musik muß alles lyrisch, außerordentlich lyrisch, fast nichts sagend sein: dann nur, glaubt ihr, könne der Musiker mit gehöriger Salbung seine Melodien und Modulationen ins Werk setzen! Und ist es durchaus unmöglich, drei Stunden lang alle Handlung zu übergehen, so ersehe ihr kein anderes Rettungsmittel, als die Leute auf gut deutsch sich endlich in Prosa sagen zu lassen, daß der Eine den Andern tot geschlagen, der Sohn seinen Vater gefunden, die Polizei aber Alle arretiert hat. Nun will es aber noch das Unglück, daß ihr gewöhnlich auf Süjets verfallt, die zu jenen vortrefflichen lyrischen Ergüssen gar nicht passen wollen; was soll z. B. ein operistischer Leutnant oder Major sagen und singen, wenn ihn Bauern durchprügeln wollen? Gewiß nichts Anderes als: „Jott's schwere Not!“ — und dies würde sich in der That auch ganz gut und dramatisch ausnehmen; — statt dessen laßt ihr ihn aber — Gott weiß was für närrisches Zeug von „Schreckensverhängnis,“

„Götterschluß" und — wenn irgend ein Frauenzimmer mit in der Nähe ist — von „Liebe" und „Triebe" singen, was gewiß in seinem Leben noch keinem preußischen Major eingefallen ist.

Wenn ihr doch wüßtet, wie klug ihr thätet, euch scheinbar gar nicht um den Komponisten zu kümmern, sondern euch nur zu bemühen, Szene für Szene ein gesundes Drama zu schreiben! Dadurch würdet ihr es dem Musiker namentlich auch möglich machen, eine dramatische Musik zu komponieren, was ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt. Was die Verse betrifft, so kann man im allgemeinen wohl annehmen, daß gute besser sind wie schlechte. Gar sehr thut ihr aber Unrecht, wenn ihr zu viel drauf gebt; denn oft kann der Musiker das, was ihr am schönsten gereimt habt, gar nicht gebrauchen, sondern fühlt sich, um seiner Musik Fluß und Ausdruck zu geben, genötigt, eure kostbarsten Rhythmen zu zerstückeln und eure feinsten Reime zu vergraben.

Theater.

Bezeichnen wir schnell den ganzen Uebelstand, an dem fast alle Theater Europas bis zur Hinfälligkeit leiden: er besteht darin, daß es mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, keine Originaltheater gibt als die Pariser, und alle übrigen nur Kopien von diesen sind.

*

Kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst Originale sind. Ganz nach den zu Gebote stehenden Mitteln der theatralischen Darstellung müssen die künstlerischen Zwecke beschaffen sein, die durch sie verwirklicht werden sollen. Genau seine Mittel prüfen, ihre Fähigkeit bei höchster Anspannung der Kräfte ermessen, und seinen Zweck vollständig nach der Möglichkeit der Erreichung durch diese Mittel stimmen, ist die Aufgabe des schaffenden Künstlers, sobald es ihm vor Allem daran gelegen ist, seine Absicht zum Verständnis zu bringen. Diese Absicht in sich aufnehmen uud nach angestrengtestem Vermögen sie verwirklichen, ist dann die entsprechende Aufgabe der Darsteller.

Literaturdrama.

Diese Leute sehen aber im Drama nichts anderes, als einen Literaturzweig, eine Gattung der Dichtkunst wie Roman oder Lehrgedicht, nur mit dem Unterschiede, daß jenes, anstatt bloß gelesen, von verschiedenen Personen auswendig gelernt, deklamiert, mit Gesten begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden soll. Zu einem auf der Bühne dargestellten Literaturdrama würde sich eine Musik allerdings fast ebenso verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden.

Dichtung.

Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes.

Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl.

Das Gesamtkunstwerk.

Ich erkannte, daß genau da, wo die Grenzen einer Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit der andern Kunst beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder Einzelnen Unausdrückbare mit überzeugenster Klarheit ausgedrückt werde; wogegen das Bemühen, durch die Mittel der Kunstart allein das nur Beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausarbeitung, zur Verirrung in das rein Unver-

ständliche, zum Verderbnis der einzelnen Kunst selbst führen müsse. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen im Stande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgeteilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektierenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständnis deutlich in sich aufzunehmen. Dieses Werk nannte ich: „Das Kunstwerk der Zukunft."

*

Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z. B. in einer Gemäldegallerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorgespielt würde, der hat allerdings Recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht.

Unendliche Melodie.

Ich greife von Neuem zur Metapher, um Ihnen schließlich das Charakteristische der von mir gemeinten, großen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie zu bezeichnen, und halte mich hierzu an den Eindruck, den sie hervorbringen muß. Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keinesweges nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren. Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigentümliche dieses Eindrucks, den ich in allen seinen Seelenwirkungen auszuführen dem erfahrenen Leser überlasse, ist das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Für den Zweck des Kunstwerkes kann es im allgemeinen durchaus genügen, diesen Grundeindruck hervorgebracht zu haben, und durch ihn den Hörer unvermerkt zu lenken und der höheren Absicht nach weiter zu stimmen; er nimmt hierdurch unbewußt die höhere Tendenz in sich auf. Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine von Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nur immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es und so viele der Stimmen, der einzelnen Wesen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wiederzuhören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was anderes würde er zu hören bekommen als etwa — welche Melodie?

Kunstverständnis.

Der Künstler wendet sich an das Gefühl und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, daß er eben nicht verstanden worden ist.

Journalismus.

Ich glaube, daß hierin die große Begünstigung besteht, welche in unserer Zeit der Journalistik eine früher so unbekannte Bedeutung und ein wirkliches Uebergewicht über die eigentliche Bücher-Schriftstellerei verschafft hat. Es hat etwas Verlockendes an dem geringfügigsten Falle, welchen uns die gemeine Tages-Erfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens zu demonstrieren, besonders weil wir auch annehmen müssen, daß er in dieser Form am schnellsten eine Beachtung finde, welche ihm, wenn er in seiner abstrakten Nacktheit vorgetragen wird, gemeiniglich versagt ist.

Oeffentliches Lob.

Daher in Allem etwas mehr Maaß! Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmut, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponieren; auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessieren zu sehen, daß man von der „Zerstörung Jerusalems" den „Psalmen" u. s. w., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wie den Anderen bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit" und dergleichen großen Dingen zu reden.

Unterricht.

Für Minderbefähigte gibt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel.

Vom Dirigieren.

Nur die richtige Erfassung des Melos' gibt aber auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urteil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein absonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

•

Will man alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntnis dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntnis des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nötig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradesweges gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch' eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixierte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser“, hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen.

Gesang.

Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt, als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges.

Opernsänger.

Unsere Sänger sind gewöhnt, sich mit dem Wie des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartien sich am Klavier einstudieren, und wenn dieß bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in Bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdruck der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vornherein den Zweck mit dem Mittel zu verwechseln, dies kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen.

Stil.

Stellen wir die Frage so: auf welche Weise ist eine Veredlung des allgemeinen Geschmackes an theatralischen Vorstellungen zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredlung des Charakters der theatralischen Vorstellungen selbst. Das Publikum ist willig, auf Alles einzugehen, was seinem natürlichen Grundbedürfnisse Befriedigung gewährt; vortreffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke werden von ihm stets mit erhöhter Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen.

*

Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf dem kleinsten Pariser Theater angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Teilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß wenn es nur in einem seiner

Teile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten.

Spielplan.

Die Nötigung, Jahr aus Jahr ein ohne Unterbrechung für die tägliche Unterhaltung eines bestimmten Publikums sorgen zu müssen, hat all das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte der bisherigen Leistungen des Theaters als unerläßliche Folge zu Wege gebracht, und nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu entziehen, mußte es bei der fortbestehenden Nötigung seines täglichen Betriebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

Kunst.

Die Kunst ist nur dann das höchste Moment des menschlichen Lebens, wenn sie kein von diesem Leben Abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst vollständig Inbegriffenes ist.

*

Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit.

*

Denn so gewiß es ist, daß das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiß ist es auch, daß die wahre Kunst vorhanden ist.

*

Ebenso wird auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens des Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrtümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß.

*

Die Kunst ist die höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen.

*

Denn die wahre Kunst ist höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen.

Kunstmittel.

Auch die geringsten Mittel sind fähig, eine künstlerische Absicht zu verwirklichen, sobald diese für ihren Ausdruck sich nach jenen Mitteln richtet. Das Künstlerische einer Absicht besteht nicht darin, daß sie nur durch besonders reiche Mittel zu verwirklichen sei, sondern daß sie sich der Mittel, deren sie sich unter bestimmten Umständen einzig bedienen kann, zur Entwicklung der höchsten Fähigkeit derselben bemächtige.

Traum-Anschauung.

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosen Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klagruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte schwermütige melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tassos untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt, als Venedig's Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich in Ein-

klang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinüber sandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheuere Schweigen der gleiche übermütige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Thal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschoßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Tiere der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehnen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen Eines ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.

Form.

Unstreitig sind die romanischen Nationen Europas zeitig zu einem großen Vorzug vor der germanischen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Italien, Spanien und Frankreich für das Leben wie für die Kunst diejenige gefällige und in ihrem Wesen entsprechende Form sich bildeten, welche für alle Aeußerung des Lebens und der Kunst schnell eine allgemein giltige, gesetzmäßige Anwendung erhielt, blieb Deutschland nach dieser Seite hin in einem unleugbar anarchischen Zustande, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer selbst sich zu bedienen suchte, kaum verdeckt, sondern nur vermehrt werden konnte. Der offenbare Nachteil, in welchen hierdurch die deutsche Nation für Alles, was Form betrifft (und wie weit erstreckt sich dieses!) geriet, hielt sehr natürlich auch die Entwickelung deutscher Kunst und Literatur so lange zurück, daß er seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland sich eine ähnliche Bewegung erzeugte, wie die romanischen Nationen sie seit Beginn des Zeitalters der Renaissance erlebt hatten. Die deutsche Bewegung konnte zunächst fast nur den Charakter einer Reaktion gegen die ausländische, entstellte und daher auch entstellende romanische Form annehmen; da dies aber nicht zu Gunsten einer etwa nur unterdrückten, sondern in Wahrheit gar nicht vorhandenen deutschen Form geschehen konnte, so drängte die Bewegung entschieden zum Auffinden einer idealen, rein menschlichen, einer Nationalität nicht ausschließlich angehörenden Form hin. Die ganz eigentümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen dieses Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Ansuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachteile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nötiger

Freiheit das volle Verständnis der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, die Sitte selbst zu einer rein menschlichen nur den ewigen Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte.

Teleologie.

Die endlichen Ergebnisse der Geschichte setzen wir für den Grund ihrer Bewegung, oder für das Ziel, dem ein höherer Geist in ihr vom Beginn herein mit Bewußtsein zugestrebt hätte.

Männlichkeit.

Ein Mann, im vollen Sinn des Wortes, angelangt auf der kräftigsten Stufe seiner Ausbildung ist, wer mit Verständnis auf seine Vergangenheit, d. h. die Entwicklung seiner Fähigkeiten zurückblickt, und im Bewußtsein seiner von ihm erkannten Bestimmung in der Gegenwart thätig ist und handelt. Vor allem nützt er aber auch dadurch, daß er bildet und erzieht.

Deutschtum.

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante." Mit diesem gelassenen Gange erreicht der Deutsche mit der Zeit Alles, und vermag das fernstliegende sich kräftig anzueignen.

*

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist eben der Natur des Deutschen nach einer bedeutenden Entwicklung bedürftig. Der deutsche Sinn für wahre Poesie und Musik ist keine Fabel. Wenn ein deutsches Mädchen heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce, die wohl je einem edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches Gewand umgeworfen ist, bei der Aufführung der Gounodschen Pariser Boulevard-Oper „Faust," in Thränen ausbricht, so kommt dem gebildeteren Beobachter fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goetheschen Faust bei seinem Eintritt in den Kerker: er ist erstaunt, wie das Gefühl für das Echte und Wahre so wunderlich irregeleitet und gemißbraucht werden kann, daß hier nicht ästhetischer Ekel sofort vor der Verzerrung und Lüge zurückschreckt. Dennoch fließen diese Thränen des deutschen Mädchens aus einem Quell der Empfindung, der nicht urverschieden von dem Borne sein muß, aus welchem der große Dichter selbst die Begeisterung zu seinem Gretchen schöpfte. Nicht nur, daß aus unserer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, sondern auch, daß ihre Werke, trotzdem sie noch nie ganz deutlich uns vorgeführt werden konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unsere bedeutende Anlagen.

*

Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer gerät.

Deutsche Nationalschwächen.

Wie wäre ein Zustand denkbar, in welchem das deutsche Volk bestünde, der deutsche Geist aber verweht sei? Das schwer Denkbare haben wir näher vor uns, als wir glauben. Als ich das Wesen, die Wirksamkeit des deutschen Geistes bezeichnete, faßte ich die glückliche Entwickelung der bedeutensten Anlagen des deutschen Volkes in das Auge. Die Geburtsstätte des deutschen Geistes ist aber auch der Grund der Fehler des deutschen Volkes. Die Fähigkeit, sich innerlich zu versenken, und vom Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten, setzt überhaupt den Hang zur Beschaulichkeit voraus, welcher im

minder begabten Individuum leicht zur Lust an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird. Was uns bei glücklichster Befähigung, dem allerhöchst begabten Indusvolke als am verwandtesten hinstellt, kann der Masse des Volkes aber den Charakter der gewöhnlichen orientalischen Trägheit geben; ja selbst die naheliegende Entwicklung zur höchsten Befähigung kann uns zum Fluche werden, indem sie uns zur phantastischen Selbstgenügsamkeit verleitet. Daß aus dem Schoße des deutschen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven erstanden, verführt die große Zahl der mittelmäßig Begabten gar zu leicht, diese großen Geister als von Rechtswegen zu sich gehörig zu betrachten, und der Masse des Volkes mit demagogischen Behagen vorzureden, sie selbst sei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Nichts schmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als sich eine hohe Meinung von sich beigebracht zu wissen, die Meinung als sei man ganz von selbst etwas Großes, und habe sich, um es zu werden, gar keine Mühe erst zu geben. Diese Neigung ist grunddeutsch und kein Volk bedarf es daher mehr, aufgestachelt und in die Nötigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche.

Deutschtümelei.

Um Anhang im Volke zu haben, gebärdete sich die „Demokratie" deutsch und „Deutschtum," „deutscher Geist," „deutsche Redlichkeit," „deutsche Freiheit," „deutsche Sittlichkeit" wurden nun Schlagwörter, die Niemanden mehr anwidern konnten, als den, der wirkliche deutsche Bildung in sich hatte.

Während Goethe und Schiller den deutschen Geist über die Welt ergossen ohne vom „deutschen" Geiste auch nur zu reden, erfüllen diese demokratischen Spekulanten alle deutschen Buch- und Bilderläden, alle sogenannten „Volks-" d. h. Aktien-Theater, mit groben gänzlich schalen und nichtigen Bildungen, auf welchen immer die anpreisende Empfehlung „deutsch" und immer wieder „deutsch" zur Verlockung für die gutmütige Menge aufgeklext ist. Und wirklich sind wir soweit, das deutsche Volk damit bald gänzlich zum Narren gemacht zu sehen: die Volksanlage zu Trägheit und Phlegma wird zur phantastischen Selbstgefallsucht verführt; bereits spielt das deutsche Volk zum großen Teil in der beschämenden Komödie selbst mit und nicht ohne Grauen kann der sinnende deutsche Geist jenen thörigen Festversammlungen mit ihren theatralischen Aufzügen, albernen Festreden und trostlos schalen Liedern sich zuwenden, mit denen man dem deutschen Volke weis machen will, es sei etwas ganz besonderes und brauche gar nicht erst etwas werden zu wollen.

Deutsches Wesen.

Führen wir uns den äußerlichen Vorgang der geschichtlichen Dokumentation des deutschen Wesens in Kürze noch einmal deutlich vor. „Deutsche" Völker heißen diejenigen germanischen Stämme, welche auf heimischem Boden ihre Sprache und Sitte sich bewahrten. Selbst aus dem lieblichen Italien verlangt der Deutsche nach seiner Heimat zurück. Er verläßt deshalb den römischen Kaiser und hängt desto inniger und treuer an seinem heimischen Fürsten. In rauhen Wäldern, im langen Winter, am wärmenden Herdfeuer seines hoch in die Lüfte ragenden Burggemaches pflegt er lange Zeit Urvätererinnerungen, bildet seine heimischen Göttermythen in unerschöpflich mannigfaltige Sagen um. Er wehrt zu ihm dringenden Einflusse des Auslandes nicht; er liebt zu wandern und zu schauen; voll der fremden Eindrücke drängt es ihn aber, diese wiederzugeben; er kehrt deshalb in die Heimat zurück, weil er weiß, daß er nur hier verstanden wird: hier am heimischen Herde erzählt er, was er draußen sah und erlebte. Romanische, wälische, französische Sagen und Bücher übersetzt er sich,

Kunstwart

und während Romanen, Wälsche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eifrig sich Kenntnis von ihnen zu verschaffen. Er will aber nicht nur das Fremde, als solches, als rein Fremdes anstarren, sondern er will es „deutsch" verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutsch nach, um seines Inhalts innig bewußt zu werden. Er opfert hierbei von dem Fremden das Zufällige, Aeußerliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, daß er von seinem eigenen zufälligen Wesen soviel darein gibt, als nötig ist, den fremden Gegenstand klar und unentstellt zu sehen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer der Anschauung der rein menschlichen Motive derselben. So wird von Deutschen „Parzival" und „Tristan" wiedergedichtet; während die Originale heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in der deutschen Nachdichtung poetische Werke von unvergänglichem Werte. — In demselben Geiste trägt der Deutsche bürgerliche Einrichtungen des Auslandes auf die Heimat über. Im Schutze der Burg erweitert sich die Stadt der Bürger: die blühende Stadt reißt aber die Burg nicht nieder: die „freie Stadt" huldigt dem Fürsten; der gewerbthätige Bürger schmückt das Schloß des Stammherrn. Der Deutsche ist konservativ; sein Reichtum gestaltet sich aus dem Eigenen aller Zeiten; er spart und weiß alles Alte zu verwenden. Ihm liegt am Erhalten mehr als am Gewinnen; das gewonnene Neue hat ihm nur dann Wert, wenn es zum Schmucke des Alten dient. Er begehrt nichts von außen; aber er will im Innern unbehindert sein. Er erobert nicht, aber er läßt sich auch nicht angreifen. — Mit der Religion nimmt er es ernst: die Sittenverderbnis der römischen Kurie und ihr demoralisierender Einfluß auf den Klerus verdrießt ihn tief. Unter Religionsfreiheit versteht er nichts anderes, als das Recht, mit dem Heiligsten es ernst und redlich meinen zu dürfen. Hier wird er empfindlich und disputiert mit der unklaren Leidenschaftlichkeit des aufgestachelten Freundes der Ruhe und Bequemlichkeit. Die Politik mischt sich hinein: Deutschland soll eine spanische Monarchie, das freie Reich unterdrückt, seine Fürsten sollen zu bloßen vornehmen Höflingen gemacht werden. Kein Volk hat sich gegen die Eingriffe in seine innere Freiheit, sein eigenes Wesen, gewehrt wie die Deutschen: mit nichts ist die Hartnäckigkeit zu vergleichen, mit welcher der Deutsche seinen völligen Ruin der Fügsamkeit unter ihm fremde Zumutungen vorzog. Dies ist wichtig; der Ausgang des dreißigjährigen Krieges vernichtete das deutsche Volk: daß ein deutsches Volk wiedererstehen konnte, verdankt es aber doch einzig eben diesem Ausgange. Das Volk war vernichtet, aber der deutsche Geist hatte bestanden. Es ist das Wesen des Geistes, den man in einzelnen hochbegabten Menschen „Genie" nennt, sich auf den weltlichen Vorteil nicht zu verstehen. Was bei andern Völkern endlich zur Uebereinkunft, zur praktischen Sicherung des Vorteils durch Fügsamkeit führte, das konnte den Deutschen nicht bestimmen: zur Zeit als Richelieu die Franzosen die Gesetze des politischen Vorteils anzunehmen zwang, vollzog das deutsche Volk seinen Untergang; aber was den Gesetzen dieses Vorteils sich nie unterziehen konnte, lebte fort und gebar sein Volk von Neuem: der deutsche Geist.

Ein Volk, welches nummerisch auf den zehnten Teil seines früheren Bestandes herabgebracht war, konnte seiner Bedeutung nach, nur noch in der Erinnerung Einzelner bestehen. Selbst die Erinnerung mußte von den ahnungsvollsten Geistern erst wieder aufgesucht und anfänglich mühsam gewährt werden. Es ist ein wundervoller Zug des deutschen Geistes, daß, nachdem er in seiner

früheren Entwicklungsperiode die von Außen kommenden Einflüsse sich innerlichst angeeignet hatte, er nun, da der Vorteil des äußerlichen politischen Machtlebens ihm gänzlich entschwunden war, aus seinem eigensten innerlichen Schatze sich neu gebar. — Die Erinnerung ward ihm recht eigentlich zur Er-Innerung; denn aus seinem tiefsten Innern schöpfte er, um sich der nun übermäßig gewordenen äußeren Einflüsse zu erwehren. Nicht seiner äußerlichen Existenz galt es, denn diese war den Namen nach durch das Bestehen der deutschen Fürsten gesichert; bestand ja sogar der Name des römisch-deutschen Kaisertitels fort! Sondern, sein wahrhaftiges Wesen, wovon die meisten der Fürsten nichts mehr wußten, galt es zu erhalten und zu neuer Kraft zu erheben. In der französischen Livree und Uniform, mit Perücke und Zopf, und lächerlich nachgeahmter französischer Galanterie ausgestattet, trat ihm der dürftige Rest seines Volkes entgegen, mit einer Sprache, die selbst der mit französischen Floskeln sich schmückende Bürger im Begriffe stand, nur noch dem Bauer zu überlassen. — Doch wo die eigene Gestalt, die eigene Sache selbst sich verlor, blieb dem deutschen Geiste eine letzte ungeahnte Zuflucht, sein innigstes Inneres sich deutlich auszusprechen. Von den Italienern hatte der Deutsche sich auch die Musik angeeignet. Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperücke versteckt, diesen Meister, — als elender Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum den Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin, denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und Alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Literatur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien. Von diesem Manne ist neuerlich eine Biographie erschienen, über welche die Allgemeine Zeitung berichtete. Ich kann mich nicht entwehren, aus diesem Berichte folgende Stelle anzuführen: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armut und Not zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Kunstwerke seiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armut und Entbehrung zurücklassend — das Grab des Sangesreichen schließt sich über den müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Not des Hauses eine Ausgabe für den Grabgesang nicht zuläßt. Sollte eine Ursache, warum unsere Tonsetzer so selten Biographen finden, teilweise wohl auch in dem Umstande zu suchen sein, weil ihr Ende gewöhnlich ein so

trauriges, erschütterndes ist?" — — Und während sich dies mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heutzutag nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.

Doch Bachs Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte hervor. Als Goethes „Götz" erschien, jubelte er auf: „das ist deutsch!" Und der sich verkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innigsten Verlangen, sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes der Anerkennung Willen in die Welt tritt: und Alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch," und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinn gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen.

*

Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen treiben.

Rundschau.

Literatur.

* „Religiös" und „poetisch."

Arthur Bonus hat soeben ein Büchlein „Religion als Schöpfung" bei Diederichs in Leipzig erscheinen lassen. Da Bonus ständiger Mitarbeiter des Kunstwarts ist, muß ich auf eine Besprechung verzichten. Aber ich möchte an die Unterscheidung anknüpfen, die Bonus zwischen dem Bekenner ästhetischer Weltanschauungen und Menschen religiösen Sinnes zieht. Religiös ist für Bonus, wie mir scheint, wer sich als lebendig wirkender und lebendig sich weiter entwickelnder Teil einer ewigen Kraft, eines bestimmten Weltwollens fühlt und bethätigt, d. h. mit anderen Worten ein wertschöpferischer Geist, der den unmittelbaren Zusammenhang mit dem rastlos neuschaffenden Göttlichen in sich bewußt spürt; der ästhetische Philosoph beschränkt sich dagegen nach dem Verfasser in der Hauptsache darauf, zu untersuchen, inwieweit sein Begriffsvermögen solche Verhältnisse zu spiegeln vermag. Natürlich wird Bonus damit nicht bestreiten wollen, daß der ästhetische Denker sehr wohl zugleich ein in seinem freiesten Sinne religiöser Geist sein kann, für außerordentlich wichtig halte ich aber diese Ausführungen deswegen, weil sie so auf eine eigne und besonders nachdrückliche Weise den Unterschied zwischen Meinung und Persönlichkeit betonen. Schon seit langem schreit ja in den deutschen Landen alles mit naturalismusvertrockneter Kehle nach dem „Alfresco"stil in Dichtung und Kunst. Wenn aber die Kritiker dieses Verlangen dahin deuten, daß unsere Dichter wieder mehr „Weltanschauungen" bringen sollten, so täuschen sie sich meines Erachtens ganz gründlich; mit den schönsten monistischen Seligkeitsduseleien läßt sich kein Hund hinter dem Ofen hervorlocken, geschweige denn ein wertes Publikum aus seiner Gelangweiltheit rütteln. Weltanschauungen, Abstraktionen über unser Leben sind schön

und gut und nützlich an ihrem Ort, aber für Leben sowohl wie Kunst sind sie bei weitem nicht das Wichtigste. Persönlichkeiten, Neues aus sich heraus schöpfende, aus den eignen Wesensquellen bestimmende, nicht kleinlich nachbildende Persönlichkeiten — verkörperte Weltanschauungen, das ist's, was uns not thut. Je religiöser aber diese schöpferischen Persönlichkeiten sind, d. h. je stärker sie unter dem unmittelbaren Eindruck ihres Zusammenhangs mit dem Ewigen stehen, desto mächtiger, desto unmittelbarer, desto elementarer werden sie auch wirken.

Avenarius' Aufsatz über den Urgrund aller Poesie, über die Bedeutung des Mythischen in der Kunst (Kw. XIV, 13) berührt, wenn er von anderen Gesichtspunkten ausgeht, etwas nahe Verwandtes. Erst dann vermag der reine lyrische Kristall sich zu bilden, wenn aus der Seele des Dichters durch alle darüber gelagerten Kulturschichten hindurch Vorstellungen aus jener Urzeit hervorbrechen, da die Natur dem Menschen allenthalben als ein Belebtes entgegentrat. Das ist's, das Empfinden seiner selbst und aller Dinge als einer ewiglebendigen Schöpfung, das religiös Andächtige (um den Unterschied zu dem religiös Wertschöpferischen von Bonus dabei nicht zu übersehen), was den Grund aller Poesie abgibt. Dies Religiöse in der Kunst erst gibt dem bildnerischen Vermögen jene hohe, seelenerregende Kraft. Das ist's auch, was dem Phantastischen, da es dieses Verhältnis auf seine symbolische Weise besonders deutlich und kräftig spiegelt, den befreienden und erhebenden Reiz gibt. Und andrerseits wieder macht es, daß wir die reinsten Wirklichkeitsschilderungen, wenn sie von diesem Geist getragen werden, als etwas absolut Phantastisches, d. h. Dichterisches, seelisch Erweckendes gegenüber dem mehr unterhaltenden Realismus des stärker auf zeitliche Momente bedachten Schriftstellers verspüren. Ja, selbst wo das Religiöse, oder sagen wir genauer: das lebendige Ewigkeitsempfinden, unter ungünstigen Umständen verzerrt und verkrüppelt erscheint, übt es eine ganz magische Kraft aus. Ich stehe z. B. nicht an, die große Wirksamkeit d'Annunzios nicht nur auf seine dekadente Virtuosität und seinen von ausgiebiger Reklame unterstützten imponierenden Größenwahn zurückzuführen. Was so viele Köpfe verwirrt, scheint mir daneben auch zu sein, daß jenes Ewigkeitsgefühl zweifellos und manchmal sogar in großer Stärke aus seinen Werken spricht; nur übersehen diese guten Leute und schlechten Musikanten gänzlich, daß er selbst dies sein Vermögen schließlich in der Hauptsache zu einer immer wieder das eigne Ich beleckenden Gefühlsschwelgerei ausnutzt, wodurch er es entweiht und schändet. So verleiht wohl auch Dehmel, einer im Uebrigen ungleich edleren Erscheinung, grade dies religiöse Element jene Intensität der Empfindung, deren Wirkung ich spüre, wenn mir auch sein Gefühlsleben bei einer gewissen Krankhaftigkeit über einen bestimmten Reifegrad nicht hinaus zu können scheint.

Freilich, wenn wir so die grundlegende Wichtigkeit des Religiösen im freiesten Sinne für die Kunst betonen: Kunstausübung, die Bethätigung seelischer Kräfte im Gebiete der Phantasie, mit Religionsausübung, ihrer unmittelbaren Bethätigung im Leben, zu verwechseln — davor wollen wir uns, Bonus' Warnung gemäß, ja hüten.

Leopold Weber.

* In meine Besprechung von Helene Voigt-Diederichs' „Regine Vosgerau" (Kw. XV, 17) hat sich ein mißverständlicher Ausdruck eingeschlichen. Der letzte Satz soll nicht besagen, daß der Künstler seine Innenwelt unverfälscht gebe, wie sie eben ist, sondern daß er sie so gebe, wie sie sich ihm darstellt. L. W.

Theater.

* **Berliner Theater.**

Leichenreden, nichts als Leichenreden, und dazu ein paar säuerlich-süße Schmeicheleien, — so stellt sich in den Schlußworten zum letzten Theaterjahr das Ergebnis der sogenannten Meisterspiele dar. Daran werden Betrachtungen geknüpft, ob der Versuch, eine Parade über die deutsche Schauspielkunst abzuhalten, die Berliner Kunst — soll wohl heißen „das Berliner Theater" niedergedrückt habe oder nicht.

Ich glaube ganz bescheiden, man könnte jeder tiefsinnigen Untersuchung darüber leicht entraten. Die Hauptschuld trifft einen verstorbenen Theaterspekulanten, der zuerst den Plan einer Schauspielerparade ausgeheckt und für ihn hochmögende Herren geschickt gewonnen hatte. Ihn, Herrn Pierson, leitete nur das Verlangen, durch Erwecken der bloßen Neugier „Leben in die Bude zu bringen." Freilich fügten sich der Unternehmer, Herr Neumann aus Prag und die Berliner Generalintendanz.

Für einen gelassenen Beobachter sind zwei Dinge gewiß oder mindestens sehr wahrscheinlich. Erstens, die Berliner Kunstpflege wird durch die „Sensation" der Meisterspiele nicht günstig und nicht ungünstig berührt werden. Zweitens, Berlin eignet sich nicht recht zu einer Maien-Wallfahrtstätte für theatralische Kunst, und sollte selbst der Grundirrtum dieser „Meisterspiele" vermieden und sollten nur wechselnde Ensemblespiele vorgeführt werden.

Die unzweifelhafte Thatsache nämlich kann nicht mehr verwischt werden: selbst wo in der Ensemblekunst der leitende Geist in die Irre geht, wird eher Einheit und Befriedigung gewonnen, als wenn man „Meister" gegen „Meister" stellt. Das bewies die wohlgeratene Dresdner Aufführung, wiewohl Schlaikjers „Rieke" die Fülle der Gestalten abgeht und das lebhafteste Licht auf eine tragende Rolle fällt, und das bewies die schwächste der Ensemblevorstellungen, das Spiel der Stuttgarter in Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen."

Sicherlich kommt dem Sieg der Ensembletheorie ein wesentliches Moment zu statten, das kaum berührt wurde und doch den künstlerischen Kern der Sache trifft. Wir müssen wohl ein wenig aus der Not eine Tugend machen. So viel ergab sich klar: zu dem Freskenstil Shakespeares, zur übervollen Hochpathetik Schillers, ja selbst zur gestammelten Märcheneinfalt Ferdinand Raimunds findet die Schauspielerei von heute keine rechte und echte Brücke mehr; natürlich ist das im Sinn einer Höhenkunst zu verstehen. Es fehlt an der „heroischen Naivetät" sozusagen, am schwärmerischen Draufgängertum, das ins Ueberlebensgroße hervorzuheben vermag. Selbst bei den alten Wiener „Säulen," die noch von einer vergangenen Ueberlieferung zeugen. Der Schauspieler kann nicht wiedergeben, was er nicht vom Zeitgeschmack empfangen hat. Wir, die wir täglich in Worten und Thaten von Königen all ihre Menschlichkeit verspüren, werden nicht mehr von geheimen Schauern gestreift, wenn ein königlicher Lear über die Bretter schreitet. Der Schauspieler muß die ungeheuerliche Gestalt umwandeln, eine Gefühlssaite aus ihr besonders herausreißen und sie uns näher rücken. Das ist kein Vorwurf, der ihn trifft; denn alle theatralische Kunst ist zunächst an Zeitempfinden gebunden; ja, sie ist „modischer" — nicht im schlechten Wortgeist, — als irgend eine andere. Die Stuttgarter haben nur gefehlt, indem sie das Prinzip der „Modernisierung" spitzfindig übertrieben. Aus dem halb märchenhaften Fabelspiel Shakespeares machten sie eine tolle Operette etwa, damit der große Shakespere uns nicht „auf die Nerven

falle." Wir spielen ja nur, so schienen auch die Märchen-Allegorien bei Raimund dem Zuschauer zu sagen; und es ist kein Zufall, daß die reinlichste Harmonie in der bürgerlichen Tragödie in Ludwigs „Erbförster" erreicht wurde. Das deutet ungefähr das Höhenmaß des schauspielerischen Durchschnitts an. Die Verbürgerlichung, das Abweichen von der groß-heroischen Linie, der Reiz eines genrehaften Vielerleis, das Alles drängt zum Ensemblespiel. Was darin feiertäglich werden könnte, ist aber zarter, als daß es zum Schluß einer lärmend bewegten Saison in Berlin, als einem Pilgerort, nach Gebühr beachtet werden dürfte. Stillere Erbaulichkeiten brauchen stillere Plätze, vielleicht auch die Tagesstunden, in denen man freudiger aufnimmt, und vor allem kein einseitiges Sport- und Wettpublikum, das „sich's eben leisten kann." Von oben her dekretieren läßt sich's nicht, Berlin oder das Berliner Hoftheater sei fortan ein Maiensäß deutscher Bühnenkunst.

Hypertrophie der Schauspielerei, Unterernährung eines jungen Pflänzchens, das sind die beiden Enden des verabschiedeten Jahres. Viele Worte hat Wolzogen über seinen Rücktritt vom Ueberbrettl gemacht, mit noch viel mehr Worten wurde ihm entgegnet. Schuld hüben und Schuld drüben am Zusammenbruch der Ueberbrettl-Herrlichkeit, und keinen Einzigen trifft sie wirklich. Es sollte ein veredeltes Variété geschaffen werden; ein heiteres Kleingenre, das Liedchen, das Scherzspiel sollte in graziöser Form diejenigen, die eine Vergnüglichkeit suchen, von Geschmacksverwilderung lösen. Wir hatten in Deutschland für diese Art keine Tradition, keinen fett gedüngten Boden. Keime zur leichtgefälligen Varietät wären vorhanden gewesen, aber sehr spärlich. Man hätte sie zusammenfassen und sorgsam hegen müssen, sollten sie zu samenbildender Reife gedeihen. Statt dessen trieb man in wilder Konkurrenz Raubbau, zerstörte das bischen Humusschicht, und so gings zu Ende. Welch erbitterter Froschmäusler-Krieg nur um den Liedersänger X oder Y! Mit ein paar altfränkisch kokettierender Liedchen kann man allerdings nicht gleich vorbildlich werden; und ein moderner Sproß des alten Hanswurst oder des Eulenspiegels hätte vermutlich Einsicht und Willen unserer Tage derber aber närrisch besser beleuchtet, als die Verwandten des bleichwangig sentimentalen Pierrots es thaten.

L. Schönhoff.

* **Die Première in Klettbach.** Klettbach ist ein Dorf von etwa hundert Feuerstätten, vier bis fünf Stunden südwestlich von Weimar, etwas näher an Erfurt, aber von beiden Städten schwer erreichbar. Der Pfarrer des Dorfes, Alberti, ist ein Anhänger Sohnreys und seiner Bestrebungen für ländliche Wohlfahrt, und er hat als „Land"-Mann die Jungmannschaft seiner Gemeinde im Militärverein oft um sich. Nachdem er früher in diesem Kreise einige Deklamationen und dann Einakter gewagt hatte, ging er vor einigen Wochen, sofort nach Erscheinen von Sohnreys „Dorfmusikanten," daran, dies größere Volksstück seinen jungen Leuten einzuüben, und so kam es, daß ein wirklich wertvolles Drama in einem abgelegenen thüringischen Dörflein seine erste Aufführung erlebte. Es war am ersten und dritten Pfingsttage, der Dichter war anwesend, ich übernahm die Rolle des Theaterkritikers, da ein wirklicher Vertreter dieser meiner Berufsverwandten nicht erschienen war. Von dem Stücke selbst ist im letzten Hefte des Kunstwarts gesprochen worden. Diese seine Erstaufführung hatte eine prinzipielle Bedeutung. Der Gedanke solcher Männer wie Sohnrey und Alberti geht ja dahin, die Kunst selbst in kleinen Dörfern heimisch zu machen, oder genauer noch, solche Formen der

Kunst zu suchen und zu pflegen, die von Bauern hervorgebracht und empfangen werden können. Die Tendenz des Dramas, von dem wir reden, lautet: verachtet die Dorfmusikanten nicht, denn bei allen ihren Mängeln bleibt doch wahr, daß sie die im Dorfe *mögliche* Form der Instrumentalmusik bieten, und die Musik thut auch den Bauern not, sie paßt zu ihrem Dasein so gut, wie das Lied der Lerche zur Arbeit des Säemannes. Die Tendenz der Klettbacher Aufführung aber war: darzuthun, daß auch ein gesundes Theaterspiel ins Dorf paßt und den Bauern zuträglich ist.

Für alle oder sehr viele Dörfer ist mit der Klettbacher Aufführung nun freilich nichts bewiesen worden. Erstens wird sich sehr selten anderwärts der Mann finden, der das leistet, was hier der Pfarrer auf sich nahm; von hundert Pastoren werden neunundneunzig „mancherlei Bedenken tragen." Hier war der Pfarrer nicht bloß Generalintendant und Regisseur, sondern auch Schauspieler — er machte den Lehrer — und Souffleur; letzteres leider allzu sehr, denn die Aufführung war übereilt; die Leute hatten bei der Frühjahrs-Bestellung nicht Zeit genug gehabt, zu lernen und zu proben. Wenn trotzdem die Aufführung glückte und überhaupt gewagt werden konnte, so verdankte man das dem glücklichen Umstande, daß Klettbach selber ein Musikantendorf ist; die Musikanten des Stückes wurden zumeist von wirklichen Dorfmusikanten gespielt, besonders war auch der Held des Stückes ein wirklicher Trompeter. So bekamen wir denn hie und da Bilder von herzerfreuender Echtheit zu sehen; namentlich wenn sie geigten und bliesen, waren diese Leute unübertrefflich. Freilich, wenn Berufsschauspieler es genau ebenso machten, so ist sehr fraglich, ob die kritischen Uhus — um mit Wildenbruch zu reden — diese Art der Echtheit auch goutieren könnten; der Kritiker verlangt die Bauern vermutlich feuriger, lärmender, kräftiger, unbändiger, als sie in Wahrheit sind, und die Klettbacher Darstellerin der Heldin, des Evebärble, hätte ihm sicherlich nicht genügt, obwohl dies Bauernmädchen sich durchaus echt gab. Nur für zwei der Darsteller würde ich mich verbürgen, daß sie auch auf unserer Hofbühne gefallen müßten.

Was haben nun die Klettbacher von diesem Theaterspiel? Finanziell war die Sache einfach. Man kam auf die Kosten. Die Bühne, die ganze zwei Dekorationen besitzt, war für 90 Mark auf einer Auktion erstanden, Gagen und Tantièmen wurden nicht bezahlt, das Eintrittsgeld betrug 25 Pfennige, die Kinder ließ man umsonst herein. Der Erfolg für das geistige Leben? Ein großer Teil der Einwohner hat eine Bereicherung des Daseins erfahren; die zahlreichen Darsteller haben vorübergehend die Realität verlassen und haben sich in bunteren Kleidern in einer bunteren Welt bewegt. Als wir nachher mit ihnen beisammen saßen, hieß es bei Männlein und Weiblein: so schön sollten wir uns öfter anziehen dürfen! Alteinheimische Tracht war's leider nicht, man hat dortzulande nur noch schwache und nicht sehr hübsche Reste davon, und so trugen die Burschen und Mädchen denn die konventionellen Bauernkleider der Theater. Zweifellos ist, daß die Sprache von Klettbach und Umgegend durch einige Redensarten aus dem Stücke bereichert ist; man hörte immer wieder: „Was vorliegt, wird gemacht!" „Nur keine Preamblen!" „Kurze Dinge sind nicht länger." Auch von den Ideen des Stückes, von der Wertschätzung der Musik, von der Verachtung des bloßen Reichtums wird wohl etwas in das Leben dieser Leute eindringen. Einige Volkslieder sind eingeführt oder erneuert.

Was mir, dem Städter, den tiefsten Eindruck machte, war die Beob-

achtung: wie hungrig und durstig diese Leute nach geistigen Eindrücken waren. Sie saßen so andächtig da und hatten sich auch gleich hingesetzt wie in der Kirche: im Saale vorn die Frauen, im Hintergrund und auf der Galerie die Männer. In meiner Nähe stand eine Frau, deren Bild mich immer wieder vom Stücke abzog: ein besseres Modell religiöser Verzückung hat nie ein Maler gehabt! Komisch und rührend zugleich war der Schluß. Als der Vorhang fiel, erhob sich kein Mensch, um zu gehen. Auch als das Beifallklatschen aus war, ging keiner. Wir „Gebildeten" erhoben uns, obwohl wir doch noch dableiben wollten, aber Niemand rührte sich sonst. Es hatte den Anschein, wie wenn die Leute noch einen vierten Akt verlangten; man spottete, sie wollten die Hochzeit noch ausführlich sehen, die vorher nur angedeutet war. Ich stieg auf einen Stuhl und ließ den Dichter hoch leben. Aber auch das nahm man nicht als einen Abschluß. Man kann es Neugier nennen, daß die Leute durchaus noch sehen wollten, was wir Auswärtigen und die Darsteller noch anfingen, aber es war wohl Edleres als Neugier. So blieben sie denn noch da und hörten Gespräche und Reden an, bis einer nach dem anderen müde wurde und heimwärts schlich. Sohnrey aber konnte im Kreise seiner Dorfmusikanten noch weiter studieren, „wie das Volk spricht." Nachdem ich noch einmal eine Rede gehalten, rief ich dem „Eckenpeter" des Stückes zu, nun müsse er auch reden. „Ich ha' kei' große Schnauze!", war die schlagfertige Antwort. W. Bode.

Musik.

* „Wagner liebe ich nicht, er ist mir zu geräuschvoll," hat Kaiser Wilhelm in Wiesbaden gesagt. Eine solche beiläufig hingeworfene Aeußerung ist keine Staatsaffaire. Aber daß gerade der in früheren Jahren so bayreuth-begeisterte Monarch so spricht, bleibt merkwürdig. Haben seine Ratgeber ihn nie darüber aufgeklärt, daß das „Geräusch" von Wagner eine Folge des mangelnden überdeckten Orchesters ist? Schwerlich, sonst würden die kaiserlichen Opern, die sozusagen von der geschäftlichen Ausnützung der Zugkraft Wagnerscher Werke leben, jene Forderung des Meisters wohl erfüllt haben. Wer aber hat es bewirkt, daß der Kaiser seine Sympathien für unsern National-Tondichter aufgegeben hat? Nach Bayreuth pilgert die ganze gebildete Welt; welcher ernste Kunstfreund reist zu den Wiesbadener Monstre-Ausstellungen des Bühnenluxus? Und die dortigen Bearbeitungen — sind sie nicht so dilettantisch, daß nicht einmal ein zweites Hoftheater gewagt hat, sie anzunehmen, obgleich sie doch den Bühnen sogar tantièmefrei zur Verfügung gestellt sind? Wir müssen leider dabei bleiben: der Kaiser zwar hat selbstverständlich Wichtigeres zu thun, als sich zum Kunstkenner auf auf allen Gebieten auszubilden, diejenigen aber, die ihn zur Weihung all dieser Veräußerlichungen veranlassen, schädigen geradezu das Interesse des Königtums.

Der alte Goldmark, der sich von der „Neuen freien Presse" über den kaiserlichen Ausspruch interviewen ließ, ist ein kluger Mann. Er stellt sich nicht in Widerspruch mit der allgemeinen Stimme. Er sagt sehr treffend: „Wer heute komponiert oder Musik macht, ist in irgend einer Weise durch Wagner gegangen." Aber ungemein komisch wirkt es, wenn er meint, besonders in der Textbehandlung sehr viel von Wagner gelernt zu haben. Man denke nur, ein Goldmark, dieser Inbegriff aller Sprachwidrigkeit im Gesange! Auch daß ein Musiker von sechs bis sieben Posaunen bei Wagner spricht, zeugt nicht von gründlicher Kenntnis. Die Partitur der „Götterdämmerung" hat bloß vier, Richard Straußens Heldenleben hat nur drei.

Natürlich leistet sich Goldmark auch einen Ausfall gegen die Modernen: „Hausegger, Richard Strauß e tutti quanti.“ Ich meine: die Modernen werden dem Komponisten so wüster Spektakelstücke wie des Vorgeräusches zum 2. Akt der „Saba“ oder zum 3. Akt des „Heimchens“ das Recht bestreiten, sie schlechthin als „Lärmmacher“ öffentlich herabzusetzen. B.

* Partituren Wagnerscher Werke.

Der Schottsche Musikverlag weiß die Zeichen der Zeit zu deuten, die Gutes zu billigem Preis und in handlicher Form verlangt. Im vorigen Jahre haben wir die „kleinen“ Klindworthschen Klavierauszüge des „Rings“ bekommen, und nun ist gar die Partitur der Tetralogie in einer Taschenausgabe zu haben. Früher war der Besitz einer solchen Partitur, die über hundert Mark kostete und obendrein ihres gewaltigen Umfangs wegen sehr ungeschickt zum Lesen war, den Meisten unerschwinglich. Man konnte sie gewöhnlich nur von Theatern und einigen Bibliotheken leihen, aber mit großen Umständen und Schwierigkeiten. Jetzt kauft man die Partitur um den vierten Teil des Preises und bekommt sie als bequem tragbares Buch, worin man abends im Bette noch blättern, das man beim Spaziergange mitnehmen mag, ja es gibt eine Ausgabe auf ganz dünnem, aber festem, undurchsichtigem Chinapapier, welche die ganze „Götterdämmerung“ in einem Bande, nicht stärker als einer der gewöhnlichen Romanbände, enthält. Der Stich ist äußerst klar, der Text zum Ueberfluß auch in englischer und französischer Sprache wiedergegeben, und so kann man diese Ausgabe als einen hochverdienstlichen Schritt bezeichnen, der musikalischen Welt den „Ring“ näher zu bringen. Denn bis jetzt war die Kenntnis der Partitur selbst unter Fachmusikern auf einen engen Kreis beschränkt. Wie ich höre, sollen auch vom „Parsifal“ und von den „Meistersingern“ bis zur nächsten Weihnachtszeit noch Handpartituren und kleine Klindworths erscheinen. Unter diesen Umständen werden Breitkopf & Härtel wohl auch nicht länger zurückbleiben wollen und uns bald einmal den „Lohengrin“ und hauptsächlich den „Tristan“ in ähnlicher Weise erschließen?

Von der Struktur eines Wagnerschen Orchestersatzes kann auch der beste Klavierauszug nur ein unvollkommenes Bild liefern. Man vergleiche die Stücke unserer Notenbeilage oder schlage z. B. Partitur S. 170 vom Eintritt des A-dur, Klindworth S. 41, Kleinmichel S. 42 nach. Kleinmichel verlegt die Stimmen der transponierenden Instrumente in die rechte Hand und erlaubt sich in der linken, sofern er nicht der Cellostimme folgt, willkürliche Zuthaten. Das Verhältnis der beiden kombinierten Motive wird umgekehrt. Dagegen hält sich Klindworth treu an die Vorlage, muß aber die Stimmen der Bratschen und Celli preisgeben. Von der großartigen Teilung der Bläser bekommt man auch erst aus der Partitur einen Begriff. Schade, daß auch Klindworth darauf verzichtet, die Instrumentation anzudeuten, wie dies Uhlig im Lohengrin-Auszug so trefflich gethan hat. Man spielt doch eine Stelle ganz anders, wenn man ihre orchestrale Klangfarbe, wenn man die Einsätze der Instrumente kennt.

Bildende und angewandte Kunst.

* Zum fünfzigjährigen Bestehen des Germanischen Museums in Nürnberg, das im August sich vollendet und im Juni gefeiert wird, gilt es einen Glückwunsch zu sagen. Auch ohne sich in die Jubilierstimmung zu versetzen, die so leicht etwas fad aus dem Tone des: „Wie haben wir's so herrlich weit gebracht“ geht, ist die Arbeit dieser fünf Lebensjahrzehnte warmen Dankes und ist diese nationale

Sache bester Wünsche für ein gedeihliches Weiterwachsen wert. Die Anstalt, deren Zweck es ist, die Entwicklung des deutschen Kulturlebens der Vergangenheit in allen seinen Teilen möglichst klar und vollständig zu spiegeln, war von ihrem Begründer Freiherrn Hans von Aufseß, einem aufopferungsfähigen Manne, ursprünglich als ein anderes geplant. Ein großer Zettelkasten, ein Generalrepertorium über alles vorhandene deutsche historische, literarische und künstlerische Material war ihm die Hauptsache; die Sammlungen galten ihm nur als die Belege dazu. Erst von Essenwein, der 1868—1892 Direktor war, wurde der eigentliche Schöpfer des jetzigen großen Werkes. Er machte die Sammlungen selbst zur vornehmsten Aufgabe und hatte dabei in fast genialer Stärke die wichtigste Direktor-Fähigkeit, vor allem wohl mit dem Zauber liebenswürdiger Unermüdlichkeit und erwärmenden Eifers Quellen aller Art zu erschließen, deren Zusammenströmen diesem Spiegel deutscher Kultur erst die Klarheit und Ausdehnung gaben. Alle Großen des Reichs, die Staaten und die Einzelnen wurden Förderer und Stifter, fast jede Körperschaft, die mit nationalem Kulturleben in Verbindung stand, wurde herangezogen, und besondere Pflegschaften ermunterten und organisierten auch die privaten Schenkgeber. Dieser Organisation nach außen entsprach und entspricht auch jetzt unter Direktor von Bezolds Leitung, dem ungefähr fünfzig gelehrte Mitarbeiter zur Seite stehen, die innere. Jeder der in den 85 Räumen des Museums untergebrachten Einzelsammlungen gibt übersichtlich geordnet dem Forscher des Einzelgebiets Anregung und förderlichen Aufschluß. Besonders reich ist die Sammlung von Möbeln und Hausrat des Mittelalters, von kirchlichen Skulpturen und Werken der Malerei aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, von Oefen, von Siegeln, Münzen und Plaketten, von Renaissancezimmern, von Musikinstrumenten, von Webereien und Stickereien, von älteren Holzschnitten, von Glasgemälden, von Grabsteinen. Die Entwicklung einzelner Thätigkeitszweige, des Zunftwesens, des Handels, der Pharmazie wird besonders einleuchtend. Ein starker Bruchteil dieser und all der andern Sammlungen ist der öffentlichen Betrachtung des allgemein teilnehmenden Beschauers zugänglich gemacht. Nirgends kann er so wie hier sich eins fühlen lernen mit dem sichern und starken Kulturleben unserer Altvordern, nirgends allerdings wird er auch so schmerzlich den Bruch der Ueberlieferungen empfinden, den uns das vergangene Jahrhundert namentlich in den Künsten und den Kunstgewerben gebracht hat.

Neben dem Danken und Glückwünschen möchte man aber auch warnen. Warnen vor der allgemeinen Museumsgefahr: daß man nichts Lebendiges entwurzele, daß man nicht, was an seiner Stelle noch einen seiner Bedeutung würdigen Gebrauch hat, lostrenne. Solch Thun hat noch schlechtere Verteidigungsgründe als die Vivisektion. Bringt diese den Tod doch immer nur einem einzelnen naturgeschaffenen Wesen, wie es deren Millionen gibt, so kostet die Lostrennung vom Heimatboden ihr eigentliches Leben einer vielleicht einzigartigen Kulturschöpfung. C. M.

* Berliner Sezession.

Im vorigen Jahr wurde hier von der Sezession gesagt, daß das Beste in ihr von abseits stehenden Künstlern komme, daß aber bei dem engeren Kreise der Mitglieder der Sezession ein Betonen technischer Handfertigkeit auf Kosten des seelischen Gehalts sich breit mache. Wenn man in diesem Jahr durch diese Räume geht, im Herzen einen so hohen Begriff von Kunst, daß man kaum wagt, ihn in arme Worte zu zwängen, dann wird

die Ahnung zur Ueberzeugung, daß hier von den Meisten ein Weg gegangen wird, der nicht unser Weg ist; und der Wunsch wird dringender, uns bewußt dagegen zu stellen, damit uns nicht eines Tages von der Uebermacht die Hände gebunden werden. Wir Deutschen haben immer verstanden, fremde Vorzüge anzuerkennen und aus ihnen zu lernen, wir haben aber auch immer die verhängnisvolle Sucht gehabt, wie Kinder den eigenen Reichtum für fremdartige Kleiderfetzen einzuhandeln. Und wie Kinder haben wir uns nie ernstlich darüber Rechenschaft gegeben, worin unser eigener Reichtum besteht, dieser Reichtum, der nichts mit dem Prunken zu thun hat und der doch beglückt, die deutsche Art, die Welt zu sehen und von ihr zu sagen, wie wir's von Dürer und Beethoven und Goethe gelernt haben. Wir scheinen auch vergessen zu haben, wie hell und hoffnungsvoll unser tolles 19. Jahrhundert begonnen hat und Jahrzehnte lang ruhig geflossen ist; wir sind blind geworden für den tiefen sittlichen Kern des Lebens, wie ihn die Nazarener mit oft irrendem aber heißem und ehrlichem Mühen gesucht haben; es ist, als ob der große Rethel vergeblich geschaffen hätte, als ob das Lieblichste, was die neuere bildende Kunst hervorgebracht hat, die Landschaften der Richter, Koch, Reinhart, Rottmann, nicht mehr gekannt würden. Grade uns Deutschen sollte es heute leicht sein, einen Maßstab zu finden, mit dem wir ermessen könnten, wo unser tiefstes Eigentum liegt: Böcklin kennt jeder, und Klinger lebt noch.

„Schöne Kunst ist Kunst des Genies," hat Kant gesagt; und wir sollten gleich ihm den Begriff so hoch fassen, wie das nur immer möglich ist. Wir werden es können, wenn wir uns daran erinnern, daß Rasse und Ideal die Menschenpersönlichkeit ausmachen, und wir werden dann wissen, was wir als den Ausfluß der Persönlichkeit in deutscher Kunst zu fordern haben. Die Verdienste der „Sezession" sollen unvergessen bleiben, und auch heuer steht ihre Ausstellung höher als der Jahrmarkt von Moabit, aber auch das muß gesagt werden: sie macht in ihrer großen Masse mehr als bisher den Eindruck einer Sammelstelle, an der Künstler, die nicht Deutsche sind oder nicht Deutsche scheinen, Handfertigkeitsbeweise ausstellen. Ihre Technik ist auf fremdem Boden gewachsen und dem deutschen Wesen auch innerlich fremd geblieben, sie war interessant, als sie neu war, weil sie Anregung zu eigener Weiterbildung gab, jetzt aber läßt sie gleichgültig, weil die Beherrschung ihrer nützlichen Seiten Voraussetzung geworden ist. Das ist der Humor davon. Gewiß ist's ein trüber Humor, denn wir müssen fürchten, daß trotz dieser Thatsachen weitgehender Einfluß etwas als große Kunst auf den anerkannten Thron hebt, was besten Falls große Geschicklichkeit ist. Und wenn auch die Zeit an Abwegen vorbei zur Zukunft schreitet, so ist doch ernstlich zu wünschen, daß die Menge schon der Lebenden wieder zu den Wegen der Heimat zurückkehrt.

Vergessen wir auch nicht, daß jeder Große seinen eigenen Stil und seine eigene Technik sich in heißem Ringen selber gebildet hat, daß die bedingungslose Annahme fremder Fertigkeiten nicht von innerlicher Größe zeugt und daß die Mühelosigkeit im Herübernehmen den sittlichen Wert der Arbeit, der im Selbsterwerben liegt, mindert. Man kann nicht sagen, daß bei den Berliner Sezessionisten kein Wollen hervortrete; aber es ist eins, das in gewissem Sinne leicht zu befriedigen ist, denn es gehört kein ganzer Mensch mit all seinem Innenleben dazu, um koloristisches Feuerwerk zu machen. Es ist nicht zu leugnen, daß Malwerke, wie die Mehrzahl in der Sezession, in mancher Weise das Wesen der

Gegenwart zum Ausdruck bringen, genauer gesagt: der äußerlichen, hastenden, marktschreierischen Oberflächen-Gegenwart. Aber das Neue oder das künstlich neu Aufgeputzte ist nicht notwendig das Bessere. Für das Leben wie für die Kunst gibt es tiefe Wahrheiten, die über aller Zeit stehen, die, für eine Rasse wenigstens, immer dieselben bleiben und mit der kommenden Zeit nur ihre äußere Erscheinung ändern. Ueber eine menschliche Bethätigung, die Handfertigkeit als große Kunst genommen haben will, an innerlichen Gütern aber nichts oder abgeschliffene Zeitungs-Gedanken zu geben hat, müssen wir hinwegzukommen trachten. Sonst beherrschen nicht wir die neuen Errungenschaften der Moderne und der Internationalität, sondern wir werden von ihnen beherrscht. . .

Liebermann zeigt in seinem Delila-Bilde den alten Stoff in einer neuen, schwächlichen Weise: ein ältliches Lustmädchen, das einen robusten Dummkopf entkräftet. Das Bild hat Einfachheit und Großzügigkeit, aber keine Größe; die flüchtige Art der Malerei zeigt das Wesen eines ersten, raschen Einfalls, aber nirgends Tiefe. Corinth gibt das Beispiel, wie ein Maler in seiner Geschicklichkeit allmählich in die Leere hinabgleiten kann. Seinen „Peter Hille“ will ich ausnehmen; es ist ein tüchtiges charakterisierendes Bildnis, an dem mich nur etwas Unfertiges, Drüberhintastendes stört. Grazien aber können schwerlich langweiliger, eine Legende kann nicht verworrener und monumentaler, als „Sauls Fluch,“ und ein Selbstbildnis nicht leicht unsympathischer dargestellt werden; zieht man die gute Technik ab, was bleibt dann übrig? In Slevogt kann ich diesmal kaum mehr als einen Virtuosen des Pinsels sehn, sein „Andrade“ hat mir keine seelischen Gaben zu reichen, der „Sommermorgen“ wohl etwas Sonnenluft, aber nicht mehr, als eine kleine Skizze, die im Taschenbuch als Arbeitsbaustein nach Haus gebracht wird. Habermann malt Kokotten; aber er steht nicht über ihnen als Meister, mit einer Weltanschauung, mit einem Humor; er malt sie in einer flotten, frechen Manier, bei der das Pinselschwingen zum Wichtigsten wird. Munchs talentvolle, flüchtige Erinnerungsskizzen waren interessant, als wir dergleichen zum ersten Male sahen — jetzt fragen wir doch: warum werden keine Bilder daraus? Die neuerliche Entwicklung Trübners zu sehen, ist mir persönlich ein aufrichtiger Schmerz. Es ist ein älteres Bildnis von ihm da, das sich in der Vornehmheit der Auffassung, der weisen Zurückhaltung in der Farbe und in durchdringender Tiefe mit manchem Besten messen kann. In seinen übrigen Bildern tritt aber der Fluch des alleinseligmachenden „Impressionismus“ erschreckend zu Tage, mit dem alles Erstrebte und Erreichte abgethan wird. Wenn diese Malerei der Ausdruck eines Innenlebens wäre, so müßte dies Innenleben trostlos sein. Ein Mann, der Kunst geschaffen hat, der ein Führer und Weiser gewesen ist, beschränkt sich plötzlich darauf, ein undeutliches Spiegelbild einer flüchtig angesehenen Wirklichkeit zu zeigen. Hoffen wir, daß sich's ihm nur um ein Erweitern seiner Ausdrucksmittel handelt, von dem wir die Ergebnisse noch nicht sehen.

Von den eigentlichen Sezessionisten ist jedenfalls Leistikow derjenige, der am meisten zu geben hat. In seinen Landschaften ist mit sicherem Griff das Charakteristische der Gegend erfaßt, in einfachen Zügen zu einem Bild zusammengesetzt, und ist so abgeklärte Kunst erstrebt. Das für mich Beste hat er diesmal nicht aus der Mark geschöpft: die großzügigen „Wolkenschatten“ und das „Hochgebirge“; vielleicht ist es doch gut, daß er aus seinem Kieferwald herauszukommen

strebt, der ihn eintönig zu machen drohte. Wenn er nicht in diesem Dunstkreis des Pinselvirtuosentums lebte, so würde er sicher mehr geben können und seine Werke tiefer durchgestalten. Daß immer noch ein erheblicher Rest von Skizzenhaftem in ihnen bleibt, ist doppelt zu bedauern bei dem starken und feinen Können, das aus den Bildern spricht.

Von Kalckreuth ist Ungleichwertiges, sind aber doch tief verarbeitete Werke, wie Chrysanders Bildnis und das reizende Kinderbildnis da. Lepsius hat ein sehr vornehmes weibliches Bildnis geschickt, das in der unruhigen Umgebung doppelt wohlthut. Brandenburgs großem Wollen und seiner regen Phantasie möchte man mehr von der Beschränkung wünschen, die nach Goethe den Meister zeigt, und vielleicht auch etwas mehr Aufrichtigkeit. Baluschek hat in seinen Bildern das nüchtern Trostlose um eine Note aufgehellt; sie sind nicht mehr so beklemmend dumpf, aber sie sind immerhin nur Illustrationen. Von solchen hat auch Heine wieder zwei lustig-freche in Rahmen gebracht; Richard Pietzsch hat ein großgesehenes Herbstbild geschickt, das eigenartige, herbe Kraft verrät; Karl Moll zwei kleine feingestimmte Landschaften; Bischoff-Culm seelisch gehaltvolle und liebenswerte Bilder. Der Wunsch nach Monumentalem ist in den „Treidelpferden" Hartmanns, einem Werk voll Kraft atmenden Lebens.

Von Auswärtigen nenne ich Sargent, aus dessen Bildnissen die feine, alte und ausgeglichene Kultur blickt, und Zuluaga, dessen machtvolle, glänzende Malerei für einen Deutschen doch etwas oberflächlich bleibt.

Wie Inseln im Meer leuchten Thomas Bilder mit ihrer Liebe hervor; daneben zwei zarte und tiefe Werke Viktor Müllers; in Klingers „Homer" ist trotz mancher Seltsamkeiten der Geist eines großen Mannes.

Die Skulptur ist nicht zahlreich, aber ernsthafter, als die Malerei vertreten. Rodin, der den bildhauerischen Impressionismus mit pervers sinnlichen Gestaltungen vertritt, steht vereinzelt da; man könnte ihm höchstens Troubetzkoy zugesellen, der skizzenhafte Tolstoj-Modelle geschickt hat. Einen kräftigen, einfach großen „Rossebändiger" hat Tuaillon ausgestellt; Taschner kleine Bildwerke voll feinsinniger Charakteristik und lebensvollem Humor. Artur Volkmanns kleines Relief zeigt in reinen Linien wieder seinen tiefen Ernst, sein edles, abgetöntes Wesen. Hildebrands meisterhafte Bode-Büste sieht in klarer Ruhe von ihrem Sockel herab; der akademische Zug schadet ihr nichts. Von Klinger sieht man das Modell zu seinem „Liszt," dessen gewaltige Wirkung in Dresden beim Urwerk mehr zur Geltung kam, und die Büste der Asenieff. Das Beethoven-Modell wäre weit besser weggeblieben; es gibt gar keinen Begriff von Klingers großer letzter Schöpfung, führt irre und gibt allerlei anmaßlichen Urteilen über den größten unserer bildenden Künstler einen falschen Schein von Berechtigung. Viktor Zobel.

* „Formenschatz für Mutter und Kind" von Elisabeth von Busse (Leipzig, Vogtländer).

Seit Jahren wird bekanntlich von einer Anzahl von Männern die Erziehung zur Fähigkeit des zeichnerischen Ausdrucks als eine Forderung bezeichnet, die kaum geringfügiger sei, als die nach Fähigkeit des Ausdrucks und der klaren Bezeichnung mit dem Wort. Natürlich wurde auch das sofort wieder mißverstanden. Als wollte man die ganze Welt zu Malern erziehen! Eine Annahme, die genau so logisch war, wie die Befürchtung logisch wäre, man wolle alle Menschen zu Dichtern erziehen, wenn man sie zu der Fähig-

keit erzieht, sich mit der Sprache klar auszudrücken. Das braucht ein jeder Mensch, das Dichten ist Sache des Künstlers.

Ueber die Wege zu jenem Ziele freilich gingen die Meinungen auch auseinander. Das eben genannte Buch scheint mir auf dem richtigen zu sein. Wie der Titel besagt, soll es nicht zum systematischen Zeichnen in der Schule anleiten, sondern es ist ein Lehrbuch für die Mutter, für die Erzieherin selbst. „Zeichnen wir was," sagt jedes intelligente Kind zur Mutter. Könnte sie es, zeichnete sie dem Kleinen etwas, so würde das Kind das nachzumachen versuchen, es würde sich so zunächst die Form des gezeichneten Gegenstandes geläufig machen und auf diese Weise zu einem Vergleich mit der Natur ganz ungezwungen von selbst gelangen. Aber die Mutter kann's ja nicht. Das Buch des Fräuleins von Busse zeigt nun, wie da zu helfen wäre. Es enthält eine große Menge der einfachsten zeichnerischen Definitionen für alle möglichen Dinge, deren Form und Unterscheidung sich das Kind zu eigen machen soll. Da ist die Grundform Blatt, Pflanze, Frucht, Baum, aus denen sich die Gattungen, hier die Mohrrüben, dort der Hafer, die Tanne, die Pappel entwickeln. Es gibt drin Würfel, Schränke, Häuser, Töpfe, Lampen, Gießkannen, Scheren, Brunnen u. s. f. Aus dem Typus Vogel oder Kralle wird dann der Fuß des Falken, des Spechtes, der ganze Hahn, das ganze Vogelnest mit Eiern; wir finden Pferde, Schafe, Hunde u. s. w. Diese einfachsten zahlreichen Dinge sind nicht gesucht kindisch gezeichnet, sondern nur so einfach und übersichtlich wie möglich, genau so, wie wir's beim Unterricht in der deutschen Sprache auch als erstes verlangen sollten.

Ich will nicht sagen, daß man's nicht noch besser machen könnte, ich gestehe sogar, es ist einiges in dem Buch, was ich anders wünschte. Aber mir ist zur Zeit für den besonderen Zweck nichts besseres bekannt, und ich begrüße das Ganze als ein erfreuliches Zeichen, daß wir auch auf diesem Gebiete vorwärts kommen.

Paul Schultze-Naumburg.

Vermischtes.

* „Modern" und „pikant."

Die Gleichschätzung dieser beiden Begriffe exemplifiziert Kurt Aram in der „Frankfurter Zeitung" an einem schlagenden Falle, der von der Firma Rich. Eckfteins Nachf. (H. Krüger) in Berlin kommt. Diese vortreffliche Buchhandlung bringt nämlich eine Romanbibliothek in den Handel, die auf diese Verwechselung spekuliert. Ihre neueste Leistung freilich ist noch in anderer Weise merkwürdig. „Der Prophet" heißt nach dem Titelblatte das Buch, „Roman von Gabriel d'Annunzio. Frei bearbeitet von Arthur Brehmer. Illustriert von E. Rosenstand." Schlägt man weiter um, so liest man einen Widmungs-Bombast an d'Annunzio, liest man die letzte Seite, so findet man angezeigt: „Band II. Brehmer Arth.: Der Sohn Gottes." Also: „Herr Arth. Brehmer hat sich durch eine Novelle d'Annunzios inspirieren lassen zu seinem ersten Kapitel, das wesentlich d'Annunzios Arbeit ist. Der nachfolgende sog. Roman aber ist ausschließlich Herrn Arthur Brehmers Eigentum, Herr H. Krüger aber weiß, daß d'Annunzios Name im Augenblick zieht, deshalb schreibt er statt: Arthur Brehmer, der Sohn Gottes, aufs Titelblatt: Gabriele d'Annunzio, der Prophet." Das ist eigenartig, nicht wahr? Aber nicht viel eigenartiger, als daß jedes Buch, das ein nacktes Frauenzimmer auf dem Titelblatt zeigt, sich im großen Publikum dadurch als „modern" legitimiert.

Kurt Aram kommt nicht auf den psychologischen Grund dieser Begriffsverwirrung zu sprechen, dieser Grund aber ist nicht uninteressant. Denn woher stammt sie als daher, daß die

Modernen bei ihrem ersten Auftreten allgemein als lüstern und pornographisch bezeichnet wurden? Wir Aelteren erinnern uns noch, daß ein deutscher Schriftsteller (nicht Kretzer) einen Kritiker wegen Ehrenbeleidigung belangen wollte, weil er ihn „einen deutschen Zola“ genannt hatte. Ei, dachten gewisse Leute, das müssen wir doch lesen und wählten unter diesem Gesichtswinkel aus. Ei, dachten gewisse Verleger, das müssen wir doch benützen, und sie empfahlen nun neuen und alten Schund, war oder schien er nur „pikant,“ als „modern.“ Unter den Modernen aber hielten's auch ernstere Leute gelegentlich mit dem „épater le bourgeois,“ brachten also mehr unanständigen Kram, als sie nötig hatten, und gaben so wirklich jener Wörterpaarung ihrerseits einen weiteren Schein von Legitimität. Roman- und Novellensammlungen nun, sogenannte „Bibliotheken,“ die das auspfundeten, wie die Ecksteinsche, gelten jetzt ganz ernsthaft einer großen Menge von Leuten wirklich als Quellen der modernen Literatur.

Aus diesem Thatbestand folgte, glaub' ich, wieder einmal, daß jeder anständige Kritiker mit der moralischen Entrüstung über neuartige Erscheinungen auch aus rein praktischen Gründen noch vorsichtiger sein sollte, als mit der ästhetischen. Ich stehe nicht an, diese Erwägung sogar zu empfehlen, wenn man sich über die bitterbösen Satiren des „Simplizissimus“ empören will. Ich glaube aber, es folgt aus jener Entwicklung auch für die anständigen Verleger moderner Schriften und Blätter die Verpflichtung, doppelt auf gute Sitten zu halten. Wenn der Anzeigenteil des „Simplizissimus“ nachgerade an eine Kloake erinnert, so deutet das entweder auf ein gründliches Mißverständnis dessen, was irgendwelcher ernstere Mensch „freiheitlich“ nennen kann, oder aber es bedeutet schlankweg den Verzicht darauf, in seinen Handlungen anders denn als Geschäftsmann betrachtet zu werden.

* Vom Dürerbunde wollen wir den Freunden heute nur so viel mitteilen, daß unsre Veröffentlichungen zu recht nützlichen Erörterungen geführt haben. Wir sind jetzt einerseits bei der endgültigen Festsetzung der Organisation, anderseits bei der Zusammensetzung der Arbeitsausschüsse. Alles läßt sich gut an. Die Hilfe einer Anzahl unsrer allerbesten Köpfe ist schon gesichert, für uns wichtige Vereine melden sich auch, und recht zahlreiche Einzelmitglieder haben wir bereits über Deutschland, Oesterreich, die Schweiz und Deutschrußland hinaus — sogar bis nach Uruguay. Auch schöne Aufgaben sind uns schon gestellt. Die Zusammensetzung der Arbeitsausschüsse hoffen wir in einem der nächsten Kunstwarthefte veröffentlichen zu können.

Unsre Noten und Bilder.

Unsre Noten wollen diesmal an einem Beispiel die Vorstellung davon geben, wie sich das Partiturbild eines Wagnerschen Orchestersatzes — vgl. den Aufsatz über die Schottschen Handpartituren in der „Rundschau“ — zum Klavierauszug verhält, und bieten den letzteren in den beiden meistverbreiteten Ausgaben von Kleinmichel und Klindworth. Das Partiturbild der gewählten Stelle mit seinen 26 Systemen, das sich im Format dieser Zeitschrift nicht gut wiedergeben ließ, wurde auf 6 Systeme zusammengezogen. Wer sehen möchte, wie eine Wagnersche Partitur aussieht, nehme den diesem Hefte beiliegenden Schottschen Prospekt zur Hand, der allerdings nur Stellen für die Bogeninstrumente bringt, keine Tutti, dafür aber Singstimmen enthält. Diese stehen — ein Unterschied vom Klavierauszug — nicht zu oberst, sondern unten, vom Streichquartett eingerahmt. Ueber dem Streichquartett sind in aufsteigender Reihe Posaunen, Trompeten, Tuben, Hörner, Klarinetten, Oboen und Flöten angeordnet.

Die in unsern Noten wiedergegebene Stelle zeigt den Vorzug des Klindworthschen Auszuges sehr sinnfällig. Er bringt alle wesentlichen, hier vereinigten Motive. Der Kleinmichelsche läßt das Motiv der Rheintöchter (Hoboen, Klarinetten) gänzlich weg und hebt nur das wichtige Erlösungsmotiv (Violinen und Flöten) durch Oktavenverdopplung hervor. Daß die wundervolle Kombination der Motive — nämlich außer den genannten das Walhallthema der Tuben und die Wellenmotive der verbündeten tiefen Streicher und Harfen — dem Auge sich ungleich plastischer darbietet, während man im Auszug die Umrisse der verschiednen Stimmen erst mühsam suchen muß, wird ohne weiteres klar.

Von unsern Bildern gibt das diesem „Wagner-Hefte“ vorgesetzte Bildnis Richard Wagners die Vergrößerung einer ganz vorzüglichen Liebhaberphotographie, eines Gruppenbildes, in dem der herrlich „gereifte“ Kopf des Meisters in seiner stolzen Naturschönheit zur Geltung kommt. Unser zweites Bild, die Landschaft nach Staebli, soll auf eine vortreffliche kleine Publikation aufmerksam machen, die vor kurzem im Verlage der „Schweiz“ zu Zürich erschienen ist: „Adolf Staebli und seine Persönlichkeit“ von Walther Siegfried, der Staebli als Künstler wie als Menschen gut kannte und seinem Wesen mit all der Feinsinnigkeit nachgeht, die wir von ihm, dem Dichter und Kunstkenner, erwarten durften. Die weiteren Bilder sind dann Illustrationen zu Schultze-Naumburgs Aufsatz über ländliche Arbeiterhäuser und werden dort im einzelnen besprochen.

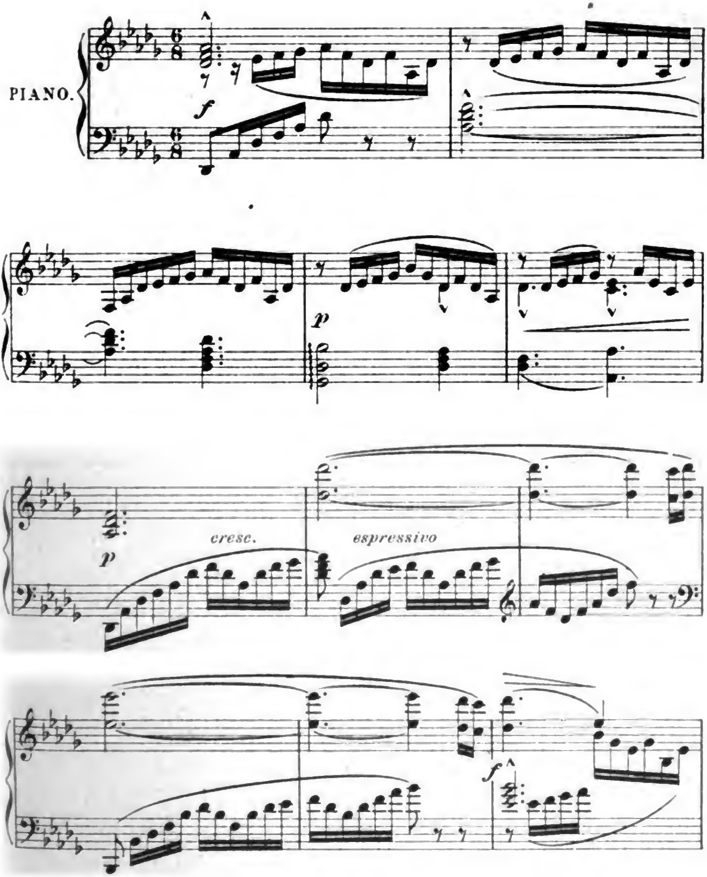
Inhalt.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.

BEILAGE ZUM KUNSTWART

R. WAGNER.

AUS DER „GÖTTERDÄMMERUNG".
Kleinmichel's Klavierauszug.
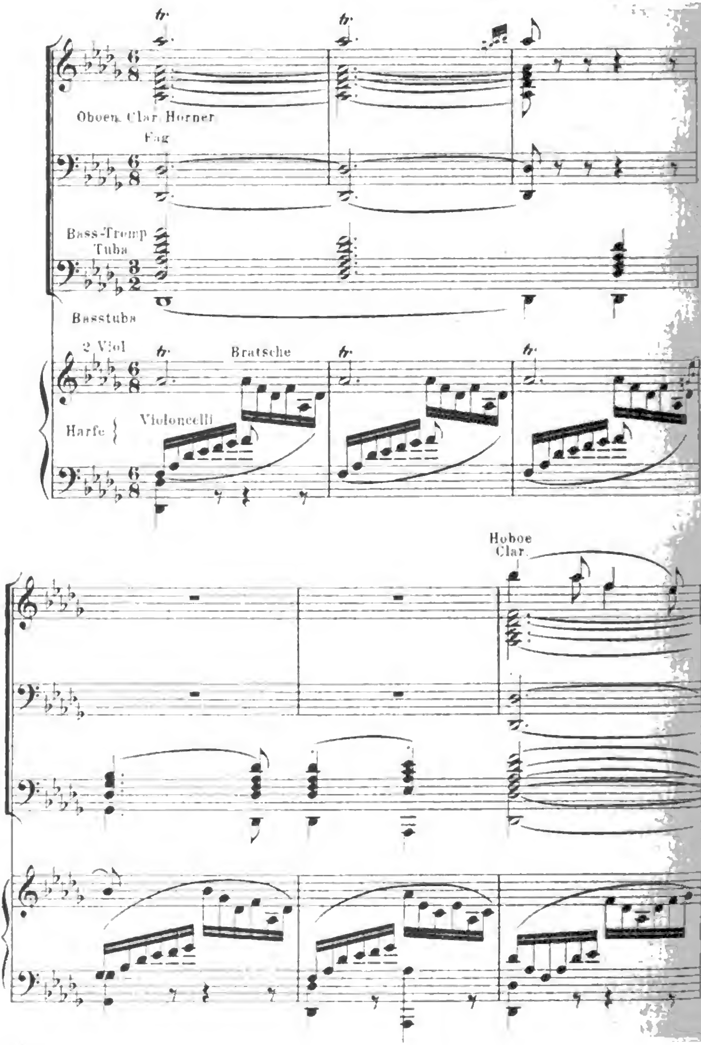


Mit Bewilligung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.
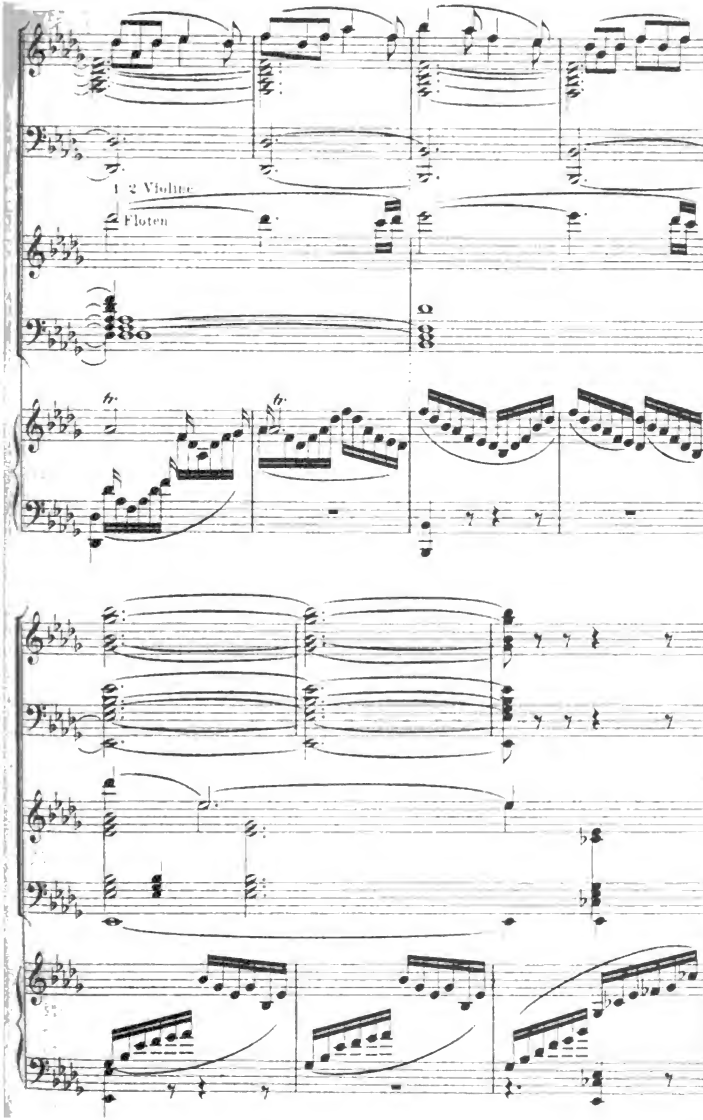
51315

R. WAGNER.

AUS DER „GÖTTERDÄMMERUNG"
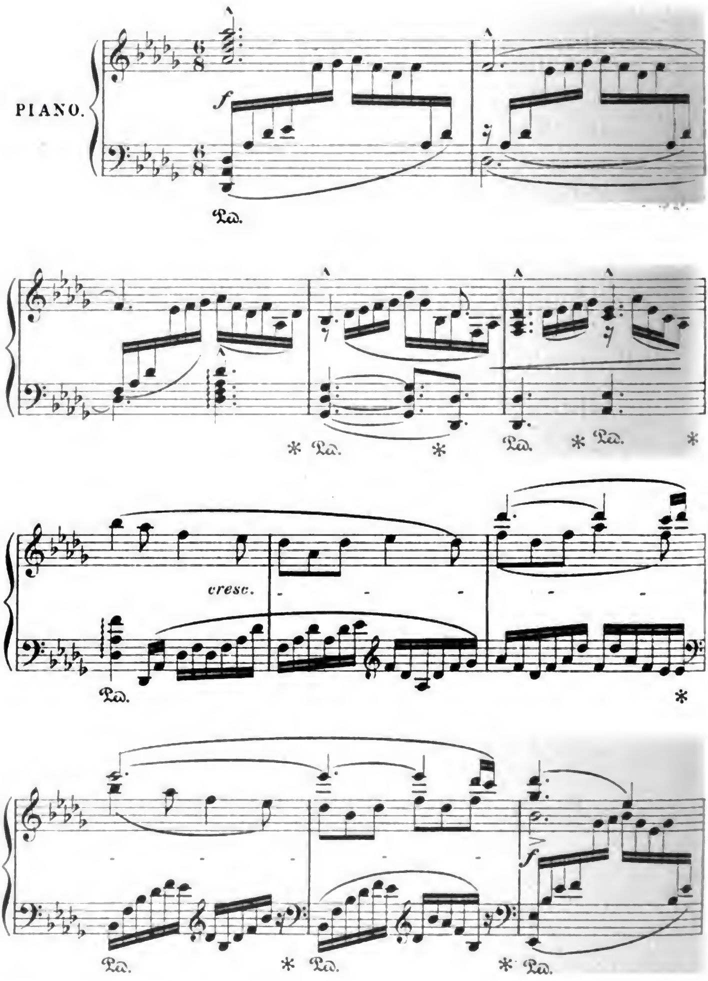
Partiturbild.




1. 2 Violine
2 Floten
tr.

R. WAGNER.

AUS DER „GÖTTERDÄMMERUNG."
Klindworth's Klavierauszug.



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

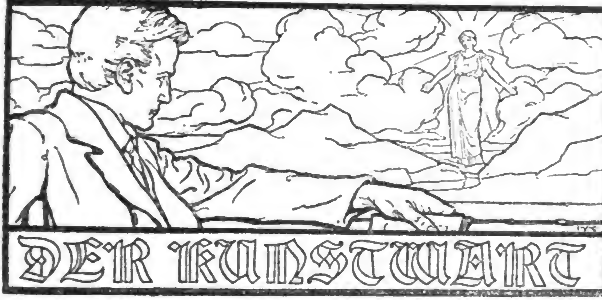

KW



KW

ADOLF STÆBLI

15. Jahrg. Erstes Juliheft 1902. Heft 19.



Kunstpolitik.

Das Programm des Dürerbundes schließt, wie unsre Leser wissen, für den Bund als solchen die Erörterung politischer und konfessioneller Fragen aus. „Soll der Dürerbund die Summe von Kraft, die sich in ihm sammeln kann, nicht zersplittern und verzetteln, so muß er sie geschlossen auf Ziele richten, die vom politischen und konfessionellen Leben nicht berührt werden oder nicht berührt werden sollten."

Man hat diese Sätze besonders beachtet und auch öffentlich wiederholt erörtert. Ob das ganz ernst gemeint sei, fragen die Katholiken. Ob denn der Bund schweigen solle, fragen die Liberalen, wenn's wie bei der Lex Heinze oder dem Leipziger Tolstoj-Prozeß gegen die Gewissensfreiheit ginge. Politische und konfessionelle Fragen, hören wir rechts und links, seien doch einmal mit vielen ästhetischen vermischt, wolle man deshalb auf ihre Behandlung verzichten? Und rechts und links fordert man von uns weitere Aussprache gerade über diesen Punkt.

Wir erinnern zunächst daran, daß sich's nicht um die Thätigkeit der Bundesmitglieder handelt, sondern um die des Bundes als solchen. Kein Einzelmitglied und kein Mitgliedsverein ist durch seine Teilnahme am Bunde irgendwie behindert, außerhalb des Bundes zu thun, was er für recht hält und was ihm gefällt. Er mag politisch und mag konservativ, klerikal, liberal, demokratisch oder sonstwie agitieren, den Bund geht das so wenig an, wie meinethalb eine Feuerversicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit das politische Bekenntnis ihrer Mitglieder. Nur darum handelt sich's, wie wir die Arbeit des Bundes selbst begrenzen. Und da mein' ich allerdings: wir sollten mit rücksichtsloser Konsequenz die Erörterung parteipolitischer und konfessioneller Fragen ablehnen. Ja, ich halte diese Forderung für eine der allerwichtigsten in unserm ganzen Arbeitsplane.

Es gibt eine große Zahl von ästhetischen Fragen, die von den Parteimännern bis zum heutigen Tage noch Gott sei Dank ungeschoren belassen sind. Die allerwichtigste ist darunter, und zwar aus keinem

sehr rühmlichen Grunde, nämlich deshalb, weil sie in weiteren Kreisen bis zum heutigen Tage noch gar nicht verstanden, zum mindesten in ihrer gewaltigen sittlichen Bedeutung noch gar nicht ermessen wird: die Forderung, daß der Schein das Wesen ausdrücke, die Forderung nach Wahrhaftigkeit. Die Bekämpfung des Imitationsschwindels, der Kulissenwirtschaft, der Protzerei, des Ornamentenaussatzes, des Schwulstes, der Schönlügerei, der Kleinlichkeitsspielerei — alles im eigentlichen wie im übertragenen Sinne für alle Künste gemeint, lassen sich sehr wohl von politischen und konfessionellen Erörterungen lösen. Man muß nur die etwa zugrunde liegenden politischen oder religiösen Gefühle und Gedanken als Gegebenes hinnehmen und allein auf ihre künstlerische, d. h. lebensvolle und wahrhaftige Gestaltung sehn. Bei großen und wichtigen Gruppen aber kommt Politik oder Konfession nicht einmal dem zugrund liegenden Stoffe nach in Frage. Die Schönheit unsrer Städte zerspaltet, zerbricht und zerbröckelt, die Herrlichkeit unsrer Landschaft wird zerwühlt und verschmutzt, und wir kommen zu keinem Zusammenraffen, zu keinem wirksamen Widerstand, zu keinem Aufstand gegen diese Schändungen unseres Vaterlandes und unseres Volksgeistes, wenn wir nicht anständige Bundesgenossen nehmen, wo immer wir sie bekommen, wenn wir nicht eine große Kette bilden, fest Hand in Hand und Kopf neben Kopf geschlossen zum Vorgehen auf diese Ziele. Das geheime Wüsten des Kolportageromans, das Auffressen des Volksgesangs durch den Tingeltangel-Gassenhauer, das Versickern des Lebenszuflusses von der Natur her in unsern großen Städten, und anderseits die Bemühungen um bessere Erziehung zum Sehen und Hören der Jugend, um Bildung und Sättigung der ästhetischen Genußfähigkeit und damit um Verdrängung roherer Genüsse durch feinere, um Veredlung der Volksfeste, um Besserung des täglichen Lesestoffs in den Zeitungen — was hat mit all diesen und wie vielen andern Erscheinungen der ästhetischen Kultur dem Wesen nach unsre Parteipolitik zu thun!

Nicht, daß ich glaubte, der Dürerbund könnte Zusammenstößen mit ihr auch bei ehrlicher Zurückhaltung von parteipolitischen und konfessionellen Streitfragen auf die Dauer entgehen. Dann aber tritt ein zweiter Satz aus unserm Programm in Kraft: „eine sehr wichtige Aufgabe wird gerade dahin zielen, mit Parteipolitik vermengte Fragen des ästhetischen Lebens aus dieser verwirrenden Verquickung nach Möglichkeit wieder zu befreien.“ Bei der Lex Heinze haben wir's erlebt, daß Bestimmungen, deren Nützlichkeit und sittliche Berechtigung klar wie das Sonnenlicht waren, bekämpft und schließlich verhindert wurden, weil sie aus Unkenntnis oder Mißverständnis der thatsächlichen Verhältnisse mit für den Sachkenner höchst bedenklichen Bestimmungen verschmolzen waren. Hätten wir damals einen Dürerbund gehabt, so hätt' er versuchen müssen, zwischen dem Parteistreit von links und von rechts her zunächst für eine Ausschaltung aller Verdächtigungen der Anhänger sowohl wie der Gegner des Gesetzes zu wirken, dann für eine rein sachliche Prüfung der Frage selbst und endlich dafür, daß wenigstens das beiderseits als wünschenswert Anerkannte auch erreicht werde. Vielleicht, daß man so einen Weg gefunden hätte, die Schundliteratur, die lüsternen Bilder, die gemeinen Postkarten u. s. w. mit ihrer Gefährdung insbesondere der Jugend zu unterdrücken, ohne dem Richter, ja dem Polizisten das Urteil über

ernste Werke der Kunst in die Hand zu geben, die bei völlig anderem Kern für kurzsichtige oder ungeübte Augen eine ähnliche Schale zeigen. Ich sage: vielleicht wäre das gelungen, ich behaupte nicht, daß es hätte gelingen müssen. Hier lag eben einer der Fälle vor, daß eine Menge ganz sachfremder Gefühle und Gedanken von der Parteipolitik aufgestört waren. Da sah denn jeder im Gegner den schlechten Mann neben einer schlechten Sache, so daß eine unbefangene Prüfung seiner Gründe und eine unbefangene Verhandlung mit ihm unmöglich erschien. Wer überhaupt mitwirken wollte, mußte wohl gar einstimmen in diesen Ton, einfach, weil's der einzige war, auf den man hörte. Aber in beiden Lagern hat es schon damals nicht an Männern gefehlt, die das aufs Schmerzlichste bedauerten und schon damals nach der im Fraktionssinne unparteiischen Partei der Sachlichen riefen.

Ich habe den Eindruck, daß die Vorbedingungen für ihre Bildung mittlerweile günstiger geworden sind. Um nochmals die Lex Heinze zu nennen: ein Bewußtsein davon, daß man in diesem Kampfe auf beiden Seiten nicht eben richtig vorging, hat sich jetzt verbreitet. Ferner sind manche jener mit Politik noch nicht verquickten Fragen, wie die der „Kunsterziehung," jetzt näher in den Vordergrund der öffentlichen Teilnahme gerückt worden. Noch andre Erscheinungen haben dahin gewirkt, eine Loslösung der sachlichen Betrachtung von politischer Meinung als dringlich hinzustellen. Ich erinnere nur an eine. Wer, gut monarchisch und gut kaiserlich gesonnen, doch den Kunstanschauungen des Kaisers eine allgemeine Geltung nicht wünschen kann, dem wird ihre Verbindung mit politischer Autorität gerade so wenig erwünscht sein, wie anderseits dem Anhänger dieser kaiserlichen Kunstanschauungen, der politisch zur Linken steht, — und so finden wir jetzt in der That Verfechter der kaiserlichen Kunstideale bis weit in die politische Linke und Gegner bis tief in die Rechte hinein. So weist die Entwicklung der Dinge selbst den Weg, auf dem wir den Dürerbund sehen möchten. Der Kunstwart beschreitet ihn ja seit langem praktisch — er gilt bekanntlich für ein recht „offenherziges" Blatt und hat trotzdem Anhänger thatsächlich innerhalb aller politischen Parteien. Der Kunstwart ist jedoch noch nicht der Dürerbund. Der Dürerbund soll und kann sich in noch weit höherem Grade von allem parteipolitischen, von allem konfessionellen Streit fern halten, als er. Wenn ihm aber das Herauslösen des Sachlichen aus einem Fragenknäuel trotzdem nicht gelingt, in Gottes Namen, so mag er für diesen einen Fall verzichten. Das würde nicht einmal einen verlorenen, es würde nur einen Kampf bedeuten, der ohne uns entschieden wird. Wären wir überhaupt nicht da, geschäh' das ja gerade so. In hundert andern Schlachten aber können wir mit bei der Arbeit sein.

Ja, das ist alles ein theoretisches Reden. In der Praxis wird's auf besonnenen Takt und auf jene Verbindung von Mäßigung in der Form und Entschiedenheit in der Sache ankommen, die bei allen Kämpfen im Geistesleben das Wichtigste ist. Es wird auch ankommen auf das Ansehen, das wir genießen. Bildet sich unser Arbeitsausschuß, wie er begonnen hat, so dürfen wir in dieser Beziehung ohne Sorge sein. Es wird auch ankommen auf das bewußte Bemühen bei den Mitgliedern insbesondere des geschäftsführenden Ausschusses, auch das gegnerische Denken menschlich zu begreifen und seine Voraussetzungen gelten zu lassen.

Ich kann die Versicherung geben, daß die bis jetzt beteiligten Männer von der Wichtigkeit gerade dieser Forderung gründlich durchdrungen sind. Selbstverständlich: auch der Dürerbund ist vorläufig nur ein Versuch, vielleicht scheitert auch er an unserm nationalen Fluch, zu zersplittern statt zusammenzufassen. Ich glaube es nicht, weil ich die Zeit für günstig und unsre Organisation für geeignet halte, zu sammeln und beieinander zu halten. Wir dürfen mit Zuversicht versuchen. Aber lägen die Verhältnisse auch viel schlimmer, versuchen müßten wir eben doch. Denn so natürlich und gesund es ist, daß Gegner einander bekämpfen, wo sie Gegner sind, so ungesund, so kindisch oder greisisch ist's, daß Männer, die sich achten können, nicht nach der höheren Einheit streben, die ihnen Ausschau, Schutz und Schuß gewähre im Kampfe gegen den gemeinsamen Feind. Nach ein paar Jahren soll man sagen, ob der Dürerbund Wasser in Siebe schöpft. Ich aber meine, mißlänge selbst dieser erste Versuch, wenigstens für ein großes Geistesgebiet die von so vielen ersehnte „Partei der Sachlichen" zu bilden, so würd' er doch eben als solcher Versuch die Mühe wert sein, die wir drauf wenden wollen.

A.

Emil Strauß, ein neuer Erzähler.

Emil Strauß ist in der weiteren Oeffentlichkeit bisher leider so gut wie unbekannt geblieben, trotzdem bei S. Fischer in Berlin schon drei Bände Erzählungen von ihm erschienen sind: „Menschenwege," „Der Engelwirt" und „Freund Hein." Ich halte es gar nicht für unwahrscheinlich, daß ihm da, von äußeren Ursachen abgesehn, vor allem die seelische Reife und innere Ausgeglichenheit fast all' seiner Werke hinderlich im Wege gestanden haben. Wie viele haben denn Verständnis für eine Originalität, die ohne „Klunker dran" vor allem auf herber Wesenstüchtigkeit beruht? Hat doch selbst Gottfried Keller in den Köpfen unsrer „schwungvollsten" ästhetischen Matadore lange genug als „Philister" gespukt! Dann aber scheint Strauß weder einer Clique noch überhaupt einer bestimmten literarischen „Richtung" anzugehören. Wohl schildert er zumeist Leute seines engeren süddeutschen Vaterlandes, auch weist sich bei ihm das Typische seines Stammes, selbst wenn er Lebensfragen ausgesprochener Höhenkunst behandelt, bis in die feinsten Verzweigungen des Allgemeinmenschlichen und Individuelleigentümlichen auf; aber ein Heimatserzähler im gebräuchlichen, in spezifischem Sinne kann er deswegen doch noch nicht genannt werden, da ihm das Darstellen heimischer Zustände und Leute stets Mittel zum Zweck bleibt, nie zur Hauptsache wird.

So gleich in seinem ersten Werk „Menschenwege," wenn es auch begreiflicherweise ethisch und ästhetisch hinter den späteren ein wenig zurücksteht. Es enthält Schilderungen brasilianischer Natur und befaßt sich im Wesentlichen mit süddeutschen Auswanderern. Seinen eigentümlichen Wert aber erhält es wenigstens für mich durch die Lebensbeichten, die der Verfasser drin ablegen läßt. Da zeigt er jenen freien und doch männlich kritischen Geist, der darum noch nicht den eignen entschieden wertenden Standpunkt aufgibt, weil er weit und tief genug ist, auf fremder Leute Art einzugehen und ihnen das Recht ihrer Persönlichkeit

zu lassen. In den „Auswanderern" der „Menschenwege" z. B. berichtet ein Lehrer, wie er sich von der Ehekette „befreit" habe, an die berechnende Leute den Unerfahrenen und Willensschwachen gelegt: wie er, der Ehemann, liebeleer und liebedurstig, von der Anmut einer Schülerin hingerissen, sie überwältigt; wie er den Gegnern und den Verwandten seines Weibes, die ihn in aller Stille wegschaffen wollten, in offner Freude an dem „Kraftausbruch" seiner „Natur" getrotzt; wie er sich an dem Gedanken gelabt, durch das Offenbarwerdenlassen einer solchen „That" dem kalten, selbstgerechten Wesen seiner Frau ins Gesicht zu schlagen, Rache an ihr zu nehmen und die Lösung der Ehe herbeizuführen, um die Geliebte, die freilich nichts von ihm wissen will, heiraten zu können! Indem ihn aber Strauß so mitten aus seinem überreizten Empfinden heraus ungehindert von seinem „kühnen" und „befreienden" Handeln erzählen läßt, beleuchtet er ihn zugleich auch von sich aus und zwar so, daß wir alle diese „Thaten" als unüberlegte Ausbrüche eines revoltierenden S k l a v e n empfinden müssen, der ein Held zu sein glaubt, während er bloß unfähig, das unwürdige Verhältnis zu seiner Frau männlich gelassen und entschlossen zu lösen, von einer Fieberschwäche in die andre taumelt. Und doch, so schonungslos Strauß alle diese Selbstbetrügereien vor uns aufdeckt — den unklaren aber heißen Entwicklungsdrang, der den Verworrenheiten des Empörten zu Grunde liegt, verkennt er deshalb keineswegs, und so kann er denn mit den schönen und ruhigen Worten schließen: „Wer weiß, was zuletzt bleiben wird? Das Leben ist ein feiner, feiner Filter; das Tröpflein Seele, das sich durchdrängt und am Ende hinaussickert, wird vielleicht so klar sein, daß sich die rosige Sonne des andern Himmels voll Freuden in ihm spiegeln mag."

Derselbe klare und männliche Geist, derselbe Lebensernst, der sich bewußt ist, daß es keinen Wert hat, seine unfertige Persönlichkeit mit all' ihren Schwächen und Augenblicksbedürfnissen der Welt um die Ohren zu schlagen, lebt auch in Straußens zweitem Buche, dem „Engelwirt."

„Ein unversucht Kind ist vor den Leuten wie ein Rind" —

steht dem Werke als Leitspruch voran. Der Engelwirt fühlt sich, da seine Frau unfruchtbar bleibt, in dem ungeniert ausgesprochenen Recht, ein Kind von seiner Magd zu gewinnen. Ausgebeutet in seiner eigensinnigen Verblendung, verhöhnt, da statt des laut vorher verkündeten Buben ein Mädel eintrifft, rückt er vor dem Spott der Leute mit der Dirn und dem Kinde nach Brasilien aus. Dort aber gehn ihm infolge derber Schicksalsschläge die Augen bald riesengroß über die Rohheit seiner Naivetät auf, die ohne alles männliche Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber den ihm Anvertrauten gedankenlos plump nach dem getappt, was seine Eigensucht gereizt. Und da seine Genossin bald nach der Ankunft am gelben Fieber stirbt, kehrt er gründlich aufgerüttelt und reuig mit dem Kind zu seiner verstandesklaren Frau zurück, die ihn mit dem sicheren Instinkt der Liebe zurückerwartet hat.

Gegenüber dem ersten Buche ist es als bedeutsamer Fortschritt zu bezeichnen, daß Strauß, der dort immerhin, wenn auch selten, geneigt erscheint, dem Leben ein leises Märchenglanzlicht von außen her aufzusetzen, — ich sage: daß er jetzt gelernt hat, diese tiefere Schönheit vollständig aus der Wirklichkeit selber darstellerisch herauszuschöpfen. In

engem Zusammenhange damit steht die kräftige, innere Gesundheit des Autors, die mir hier im Verein mit seinem prächtig sachlichen Humor ganz besonders erfreulich entgegenleuchtet: die weitsichtige Gelassenheit, mit der er im Gegensatz zu der überwiegenden Mehrheit des Schriftstellervolks seine Leute harte Schicksalsbrocken kauen und verdauen läßt; der völlige Mangel an jener Ueberempfindlichkeit, die's in ihrem stubenreinen Aesthetizismus ganz übersieht, mit welch derben, ja groben Naturnotwendigkeiten unser Dasein von vornherein zu rechnen hat. Daß diese Gelassenheit aber nicht auf plumpem Gleichmut beruht, daß seine Reife nicht Unangefochtenheit bedeutet, daß sie nichts mit der beruhigten Selbstzufriedenheit kümmerlichen Philistertums zu thun hat, kurz, daß er über dem menschlich Typischen nicht das in höherem Sinn menschlich Besondre übersieht, davon legt aufs deutlichste Zeugnis ab sein letztes Werk, die Erzählung „Freund Hein." Ein zum Musikschaffen gebornes Menschenkind unterliegt dem Martyrium der Schule, in deren abstrakten Begriffsdrill sich sein lebensinniges Wesen durchaus nicht zu finden vermag. Aber die Schule bietet hier doch nur, wie auch Strauß deutlich blicken läßt, den äußeren Anlaß des Untergangs. Im Grunde ist es das Leben selbst, an dem Heiner scheitert, so wenig er ein weichlicher Duckmäuser ist. Wenn sich ein Charakter von jener keuschen Ehrlichkeit, die zu jedem Paktieren mit der Welt, zu jeder Halbheit unfähig ist, in unserm ziemlich skrupellosen Menschentreiben behaupten soll, so muß er über ein ganz ungewöhnliches Maß von Selbsterhaltungstrieb verfügen. Der aber ist bei Heiner nicht so stark, daß er ihn über die Scheu seiner harmonisch zarten Natur hinaus dazu treiben könnte, den unverständigen Zwang der Nächsten und Liebsten mit Gewalt zu brechen. Da muß er denn freilich von der Umwelt, die ihn nur nach ihrem eigenen gröberen Maß messen kann, in den Tod getrieben werden. Aber dabei weiß uns Strauß trotz allen Elends das tiefe Glück einer rein in sich beharrenden Natur, die frohe Ewigkeitssicherheit einer solchen Persönlichkeit in einer Fülle zu zeigen, daß uns fernab aller Trostlosigkeit wird, als sähen wir über des Todes hartem Tritt das Leben mit unbezwinglicher Gewalt immer wieder erblühen. Einzuwenden hätte ich höchstens einige psychologische Kleinigkeiten: so scharf und folgerichtig Heiner im Ganzen charakterisiert ist, im Einzelnen scheint mir die edle Widerstandslosigkeit seines Wesens doch nicht so ganz festgehalten: hier und da einmal entwickelt er doch mehr entschlossene Frische oder gar streitbare Schneid', als unbedingt nötig ist, um ihn nicht als Weichling erscheinen zu lassen. Diese leisen Charakterschwankungen führen es meines Erachtens herbei, daß wir dem tragischen Ausgang seines Schicksals, so ergreifend er an sich geschildert ist, nicht ganz ohne „aber" gegenüberstehn.

Was die ästhetische Ausdrucksweise Straußens anlangt, so meine ich ihn am besten als Erzähler zu bezeichnen; er wendet sich an uns nicht nur vermittelst der Phantasie, um als Dichter im engeren Sinne das Allgemeinere stets im Besonderen d a r z u s t e l l e n, sondern er liebt es auch zu s c h i l d e r n: zusammenfassend zu berichten, statt psychologischer Einzelzüge psychologische Uebersichten zu geben u. s. f. Aber auch da weiß er das Allgemeine durch eine Sprache voll überraschend kräftiger Vergleiche mit besonderem dichterischem Leben zu erfüllen, und w e n n er dann rein darstellt, was er von Werk zu Werk immer häufiger und

deutlicher thut — ja, da entfaltet er eine Kraft der Anschauung und, namentlich in seinen Kinderszenen, einen beglückenden Glanz der Phantasie, daß man ihn ruhig neben den Besten der Mitlebenden genießen kann.

Selbstverständlich erhält sich sein Talent nicht durchweg auf solcher ästhetischen Höhe. Es hängt mit den besonderen Eigenschaften des Erzählers zusammen, daß er auch dort, wo er der äußeren Form nach darzustellen vorgibt, manchmal doch nur schildert. So übermitteln die Reden, die er seine Leute halten läßt, oft nur in erläuternder Weise den geistigen Inhalt, ohne in der Ausdrucksweise den Redenden persönlich zu charakterisieren. Selbst ungutes Papierdeutsch kommt vor. In Bezug auf sprachbildnerische Technik im Satzbau endlich stört mich neben manchen allzu langwierigen und daher unklaren Perioden besonders die Häufigkeit ineinander gedrängter Partizipialkonstruktionen, in denen die Anschauungen unübersichtlich zusammengepackt liegen; ebenso Relativsätze, die den Hauptsätzen Gleichwertiges oder gar Uebergeordnetes als Anhängsel hinten nachschleifen. Doch bleiben bei ihm diese größeren und kleineren Mängel meines Erachtens nebensächlicher Art. Gegenüber dem Bedeutenden, das uns Strauß zu geben hat, fallen sie wirklich wenig ins Gewicht, sobald er aber, in vollem Schaffensfeuer arbeitend, sein Tiefstes und Eigenstes gibt, schrumpfen sie auf ein Mindestmaß zusammen oder verschwinden ganz.

Leopold Weber.

Zur Erneuerung Bachs.

Langsam, aber sicher und unaufhaltsam vollzieht sich der Vorgang der Wiederaufnahme Johann Sebastian Bachs in Fühlen und Denken der deutschen Musikwelt. Die tropische Entwicklung der musikalischen Kunst vom Tode des großen Kantors bis zur Schöpfung des musikalischen Dramas durch Richard Wagner hat die Aufnehmenden kaum zur Besinnung kommen lassen. Zu dem herrlichen Gebäude der deutschen Musik schuf sich jeder der großen Meister seine eigenen, von seinem großen Geiste erfüllten Räume, in denen sich Zeitgenossen und Nachkommen aufnehmend und genießend ergingen. Man vergaß darüber des meerestief eingesenkten, zyklopischen Fundaments, das Sebastian Bach für diesen erstaunlichen Bau geschaffen. Erst zu Beginn des vorigen Jahrhunderts wagte man sich scheu beklommen in diese ungeheuren Gewölbe, deren Tragkraft von den Meistern großenteils nur instinktiv erkannt worden war. Die Ausgabe der Bachgesellschaft — ein nie genug zu preisendes Verdienst ihrer Veranstalter — hat den Grundriß aufgedeckt, sie hat den Schatz bloßgelegt und vor Verschüttung bewahrt — ihn zu heben, zu verwerten, das Gerettete ins künstlerische Leben zu übertragen ist Sache der thätig wirkenden Musiker, freilich nur auserlesener, die Bach im Geiste und in der Wahrheit verstehen und mit den Geheimnissen einer gefühlsverständlichen Wiedergabe seiner Werke vertraut sind. Die unerreichte Meisterschaft Bachs in der Beherrschung und sein ungemessener Reichtum in der Erfindung musikalischer Formen hat ihn dem Geschlechte, das zuerst wieder an seine Erscheinung herantrat, zunächst als überlebensgroßen Formalmusiker erscheinen lassen. Das tiefe und leidenschaftliche Gefühlsleben, welches das Geäder dieser Formen durchzieht und deren Mannigfaltigkeit recht eigentlich hat ent-

stehen lassen, wurde mehr geahnt als in seiner Fülle erfaßt. Wie weit entfernt man davon war, Bachsche Tonkunst ihrem inneren Wesen nach zu empfinden, dafür zeugt am lebendigsten, daß in Bach der große Ausdrucksmusiker, als den er sich uns heute namentlich in seinen Vokalwerken darstellt, kaum in den äußeren Umrissen erkannt wurde. Daß Bach die lebendigste, den Hörer überzeugende Wiedergabe der ihm meistens sehr nahegehenden Dichtungen ganz offenbar zumeist am Herzen lag, daß er nicht nur im Anschlagen einer Grundstimmung ein unübertroffener Meister gewesen, sondern das dichterische Bild oft genug bis in Einzelheiten hinein durch Töne zu erhellen und zu heben suchte — das wurde über der Bewunderung seiner Meisterschaft in der Fuge und im Kontrapunkt übersehen. Aber auch Sebastian Bach ist ein Dichtermusiker gewesen, und zwar einer der allergrößten. Dieses Hauptmerkmal Bachscher Kunst konnte nur durch den Umstand verdunkelt werden, daß seine religiösen Werke, unter ihnen namentlich die Kirchenkantaten, in denen die immer gleich starke aber unendlich wandelfähige Schöpferkraft Bachs sich am gewaltigsten auslebt, bisher die geringste Pflege gefunden haben.

Die Bachsche Tonwelt wird von einem tiefen religiösen Empfinden überreich befruchtet. Diese Kunst ist an die Kirche gebunden, für sie gedacht. Die religiösen Werke Bachs sind nun unzweifelhaft rein artistisch zu genießen. Die Möglichkeit ist vorhanden — denn ihr künstlerischer Gehalt ist weitaus groß genug, um das Interesse des Musikers und des Musikverständigen dauernd zu fesseln. Aber ohne das eigene, zunächst gar nicht artistische religiöse Gefühl mitsprechen zu lassen, ohne jene reichen Differenzierungen des Seelenlebens, die das Christentum der Kulturwelt geschenkt und gegen deren unausrottbares Vorhandensein selbst einem Nietzsche erst fortschreitende Krankheit den Sinn zu verschließen vermochte, dringt man nicht zum innersten Kern Bachschen Wesens vor, empfindet man nicht die ganze Größe seiner geistigen Persönlichkeit. Zwischen der Kunst Sebastian Bachs und der flammenden Ueberzeugung seiner tief religiös veranlagten Natur besteht ein befruchtender Zusammenhang, der ihre Melodik und unerschöpflichen Formen geradweg zur Reife gebracht hat wie der Glaube des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts Grundriß und Ornamentik der gotischen Dome. Aufführungen Bachscher Kantaten in heiteren, der weltlichen Musik gewidmeten Sälen, vor einer nur auf den ästhetischen Genuß gestimmten Zuhörerschaft, können daher niemals den tiefen Eindruck hervorbringen, dessen sie an einem Orte sicher sind, der schon durch seine bauliche und Raumanlage den Menschen stimmt, die Dinge unter dem Gesichtspunkte der Ewigkeit zu betrachten — in der Kirche. Nun ergibt sich dadurch allerdings ein nur bis auf einen gewissen Rest auszugleichender Zwiespalt. Bach hat seine Kantaten für den Gottesdienst komponiert und bestimmt. Die Intensität und der ungeheure Reichtum seiner Schaffenskraft drängte ihn aber zu einer künstlerischen Ausgestaltung dieser Kunstform, die mit ihrer erstaunlichen Mannigfaltigkeit über das Bedürfnis der Unterstützung der Andacht — dem das Absingen des Chorals völlig genügt — weit hinausgeht. Es ergibt sich eine Bach durch die unwillkürliche Bethätigung seiner enormen Künstlerschaft verdeckt gebliebene Störung des Gleichgewichtes von Zweck (Hebung der Andacht) und Mittel (Herbeiziehung des Tones als des dem Metaphysischen anscheinend am nächsten ver-

wandten Phänomens). Bach komponierte diese Kantaten sicher nur in der Absicht, das religiöse Gefühl der Gemeinde zu steigern, aber seine eigene Natur täuschte ihn über die Aufnahmefähigkeit der Menge, unter der sich gewiß nur wenige befanden, deren leicht erfassender Musiksinn ihnen erlaubte, in Bachs Weise zu beten. Diese unleugbare Divergenz läßt nur eine Lösung zu, will man den Schatz der Bachischen Kantaten bergen, verwerten und zugänglich machen. Aufführungen in der Kirche — aber nicht als Begleitung des Gottesdienstes, sondern in eingestanden künstlerischer Absicht. Hier gibt der Raum die Stimmung für die Aufnahme einer Ausführung, die mit Rücksicht auf die komplizierte Gestaltung dieser Werke einer sehr vorsichtigen, eingehenden und wohlerwogenen Vorbereitung und der begeisterten Teilnahme aller Mitwirkenden bedarf. Bach schrieb für jeden Sonntag und alle Feste des Kirchenjahres Kantaten. Wie wäre es möglich, hier mit Ausführungen nachzukommen, die auch nur annähernd den Ansprüchen genügen, die heute mit Recht gestellt werden. Wie blutwenig von dem, was Bach als Ausführung seiner Kantaten im Sinne trug, mag seinerzeit in der Wiedergabe durch die Thomanerschule zu Tage getreten sein!

Diese Werke bieten also in der Wiedergabe den Dirigenten und Ausführenden — in der Aufnahme den Hörern ganz neue Aufgaben. Zunächst ergibt sich die Frage: In welcher Gestalt sollen Bachs Kirchenkantaten aufgeführt werden? Die Orgelstimme enthält zumeist nur einen bezifferten Baß — also nur die Andeutung dessen, was Bach ausgeführt haben wollte. Manche Instrumente, die Bach verwendete, sind heute außer Gebrauch gekommen, und endlich fehlen Vortragsbezeichnungen vollständig. Diesen Fragen bis in die Einzelnheiten nachzugehen fehlt uns hier natürlich der Raum. Ueber die Prinzipien aber, die zu ihrer Lösung führen, haben Erfahrung und geläutertes Verständnis bei höher stehenden Dirigenten bereits Klarheit geschaffen. Es ist jedoch von vornherein zu betonen, daß Wert und Tragfähigkeit solcher Grundlagen immer durch den Takt und die künstlerische Feinfühligkeit des jeweiligen Leiters bestimmt werden wird.

Die Tonwelt Sebastian Bachs ist aus der Orgel heraus geboren. Instrumente und menschliche Stimme erscheinen bei ihm auf sie zurückbezogen, gleichsam als Register einer jedes Ausdruckes fähigen Riesenorgel. Die Orgel spricht die Tonsprache, in der Bach gedacht hat. Es ist demnach die kongeniale Vervollständigung der nur angedeuteten Orgelstimme die wichtigste Voraussetzung für eine Ausführung dieser Werke im Geiste Bachs. Der um die Verbreitung und Vertiefung des Verständnisses für Bach so viel verdiente Robert Franz befand sich darin sicher in einem Irrtum, daß er die Ausführung des bezifferten Basses allzu häufig in Instrumentalstimmen verlegte und dadurch die Wucht des Fundamentes änderte, auf dem sich diese Schöpfungen aufbauen. In welchem eingeschränkten Maße ein solches Vorgehen dennoch zulässig sei — das läßt sich nur von Fall zu Fall entscheiden. In der Wiedereinführung von Bach gebrauchter Instrumente wird man wohl, soweit deren charakteristische Tonfärbung als für die Wirkung wesentlich erkannt wird, weiter gehen müssen als bisher. Die Bachtrompete hat sich als unerläßlich bei diesen Aufführungen bereits durchgesetzt. Es wäre aber wünschenswert, daß, wie am Konservatorium zu Brüssel unter der Leitung

Gevaerts, auch an den deutschen Musikhochschulen die Behandlung außer Gebrauch gekommener Instrumente gelehrt würde. Hat doch auch in der Malerei die Wiedererweckung alter Techniken belebend gewirkt.

Der große Atem aber, den diese Werke ausströmen, wird uns jedesmal nur aus einem geistvollen und belebten Vortrag entgegenwehen. Dazu bedarf es zunächst eines die bisher nicht erkannten Schwierigkeiten beherrschenden Leiters und begeisterungsfähiger, ihre Aufgabe ernst nehmender Sänger und Instrumentalisten. Für das Herausfinden der Wirkungen, zunächst durch sinnige Abwägung der Dynamik und freies, aus der Melodik heraus erfaßtes Tempo, ist hier dem Dirigenten ein weites aber auch fruchtbares Feld übergeben. Hier heißt es, den Ausdrucksmusiker in Bach erfassen. Nur dadurch wird jede Eintönigkeit vermieden und der ganze Reichtum des inneren Lebens dieser Werke in seiner Fülle zu Tage gefördert. „Weg mit der Vortragsschablone!" muß hier die Lösung sein. Wer das zu Wege bringt, zeigt uns das wahre Antlitz Sebastian Bachs, aus dem ein großer, feuriger, in seinem Gefühlsausdruck unendlich differenzierter Musiker — nicht etwa nur, wie ehemals vermeint wurde, ein großer Kontrapunktiker, das „Delizium der Kenner" spricht. Ein Dirigent, der eine solche Umstimmung der Hörer zu Stande bringen soll, muß sich jeden Chor, jedes Rezitativ, jede Arie, jeden Instrumentaleinsatz auf die Bedingungen ihrer Wirkung hin ansehen und es verstehen, den richtigen Vortrag aus den Mitwirkenden herauszuholen. Für den Chor wird eine die Phrasierung unterstützende genaue Bezeichnung des Atemholens unerläßlich sein. Ganz erstaunliche, den Ausdrucksgehalt gewisser Chorstellen plastisch gestaltende Wirkungen sind dadurch zu erzielen.

Ein unleugbares Hemmnis für die unmittelbare Aufnahme der Kirchenkantaten Sebastian Bachs stellt sich dem Hörer in den Dichtungen entgegen, die Bach diesen Werken zu Grunde gelegt. Ueber die sprachlichen Geschmacklosigkeiten und die Monstruosität der dichterischen Bilder, mit denen sie übersät sind, wäre leichter hinwegzukommen. Aber sie atmen zum großen Teil den Geist finsterster lutherischer Orthodoxie aus, der nicht nur den Ungläubigen unter uns fremd geworden ist. Supranaturalistische Anschauungen, die das Diesseits verleugnen, ja den Haß gegen das Leben als unvermeidliche Folge religiöser Durchdrungenheit zu bedingen scheinen, geben diesen Kantatendichtungen vielfach das Gepräge der Unduldsamkeit oder thatlosen Ergebenheit in eine Weltordnung, der die Erde nichts, der Himmel alles bedeutet. Hier aber wirkt Sebastian Bach durch die Musik in der That das Wunder der Transsubstantiation. In schönster Unwillkür — denn Musik ist Leben. Und die Musik Bachs, deren Wesen wir ja darin erkennen, daß sie den individuellen Ausdruck zu einer von seinen Vorgängern kaum geahnten Mannigfaltigkeit und Treffsicherheit steigerte, bedeutet Leben in höchster Fülle. Dadurch macht er's uns leicht, den Worten seiner subalternen Textdichte einen uns vertrauteren Sinn unterzulegen. Das ist die einzige durch die Kirchenkantaten von Bach an die Zuhörer von heute gestellte artistische Forderung. Es ist ganz gleichgültig, ob Bach persönlich an diesen lutherischen orthodoxen Ueberzeugungen festgehalten hat. Durch die Thatsache, daß er ein so ungeheuerer Musiker gewesen, wurde er — ob er wollte oder nicht — zum stärksten Förderer des Pietismus, soweit sich jener darauf

beschränkte, das religiöse Leben aus der Starrheit des Kirchenglaubens zu befreien und seine Wurzeln ins Gemüt umzupflanzen. Uns legen es die Töne Bachs nahe, den Wortsinn seiner Kantatendichtungen auf das kräftige Streben nach idealer Bethätigung umzudeuten. Im Musiker Bach lebt sich vor allem ein strotzendes, aller Weltflucht hohnsprechendes Kraftbewußtsein und ein mächtiges Erfassen des tragischen Gehaltes unseres Daseins aus, den kein Zarathustra aus der Welt hinaussprechen dürfte. Ein herbes Verantwortungsgefühl, dessen die Menschheit zur Erhöhung ihres Adels mehr bedarf als einer hochmütigen Herrenmoral, die, soweit die Mittel dazu vorhanden sind, ohnedies geübt wird, scheint in den Tongebilden Bachs Musik zu werden. Dazu findet er Töne für die reichsten Wandlungen und Schattungen des Seelenlebens von der äußersten Zartheit der Stimmung bis zum wilden Aufschrei des Zornes und der Verzweiflung des geängsteten Menschenkindes. Diese Werke sind also mit nichten nur historisch zu genießen. Sie erscheinen als ein wahrer Jungbrunnen, dessen kräftigende Wirkungen sich keinem versagen werden, der das geringe Kunststück zu Wege bringt, über den Wortsinn der Dichtungen hinaus zu verstehen, was uns Bach in seiner gewaltigen Tonsprache mitteilt.

Solche Ueberzeugungen festigen sich allmählich in allen wirklich bedeutenden Musikern und dulden es nicht mehr, diese Werke nur für die musikalische Privatandacht zu benützen. Sie fordern die lebendige That durch Aufführungen, die geeignet sind, auch für die weitere Oeffentlichkeit diese Schätze nutzbar zu machen und damit unser nationales Musikleben durch eine kulturell wichtige Bereicherung zu fördern. In dem erfolgreichen Streben, die Vokalwerke Bachs durch lebendige Aufführungen dem deutschen Publikum zu vermitteln, steht heute Karlsruhe in erster Reihe. Zunächst dadurch, daß dort eine leitende Kraft diese schwierige Aufgabe in die Hand genommen, die mehr als ausreichend ist, ihr gerecht zu werden. Felix Mottl ist unter dem Zeichen Richard Wagners geboren. Er hat sich als nachschaffender Musiker theoretisch und praktisch auf die volle Höhe der Wagnerschen Kunst empor geschwungen. Als starklebiger Sohn seiner Zeit erfüllte er sich zunächst mit den Ideen und Kunstwerken, mit denen ein großer Genius dem dunkeln Drange der Gegenwart ein erhelltes Ziel zeigte. Mottls Entwicklung hat aber standhaft wie kaum die eines andern Künstlers erwiesen, daß von der Spitze des Bergriesen Wagner auch die Häupter der andern großen Erhebungen nicht nur im Gebiete der Tonkunst in der glücklichsten Silhouette erblickt werden. Mit den Werken des großen Thomaskantors hat er sich in seinen jüngsten Jahren vertraut gemacht und ihr Studium bis heute mit begeisterter Liebe betrieben. Ich erinnere mich zweier Aufführungen der Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort," die Mottl im Jahre 1878 in Wien als Dirigent des Wagnervereines in der Kirche veranstaltete, deren Eindruck alles weit hinter sich zurückließ, was ich an Geschäftsaufführungen solcher Werke in Abonnementskonzerten seither erlebte. Jetzt hat er in Karlsruhe ein Unternehmen ins Leben gerufen, das sich die planvolle periodische Pflege der Werke Sebastian Bachs, insbesondere der unbekannten Kirchenkantaten zur Aufgabe stellt. In weitsichtiger Erfassung höherer Kunstziele hat der großherzogliche Intendant Dr. von Bürcklin einen Auf-

ruf zur Unterstützung dieses Vorhabens an die kunstliebenden Kreise Badens gerichtet und die Kräfte des Hoftheaters in liberaler Weise zur Verfügung gestellt. Der Raum, in dem die beiden bisher erfolgten Aufführungen vor sich gingen, kann als ein Fund für den angestrebten Zweck bezeichnet werden. Die neu erbaute Christuskirche, deren frei gotische Formen und prächtige Raumentwicklung weit mehr geeignet sind, künstlerische Eindrücke zu vermitteln als die Kahlheit vieler protestantischer Gotteshäuser, scheint wie zur Resonanz für die Tonsprache Bachs geschaffen. Wir sind heute empfindlich geworden für den Rahmen, in dem sich ein Kunstwerk darbietet. Der Gedanke der Verbindung der Künste steckt bereits tief in unserer geistigen Verfassung. Sah sich Bach zum Schaffen von Werken gedrängt, deren reiche innere Entwicklung und äußerer Apparat weit über die Grenzen der vom Kirchendienst geforderten Musikstücke hinausging, so wollen wir sie in einem Raume hören, der die Anwendung künstlerischer Formen nicht abwehrt. Die Christuskirche in Karlsruhe steht mit Bachscher Musik gerade so in wirkungsförderndem Einklang, wie das Festspielhaus in Bayreuth mit den Werken Wagners.

Die Aufführungen des 25. November 1901 und 12. Mai d. J. brachten eine reiche Auswahl dieser Bachschen Wunderwerke. Die erste, die Kantaten „Brich dem Hungrigen dein Brod," „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert," aus der Kantate „Geist und Seele sind verwirret" zwei symphonische Stücke für obligate Orgel und Orchester und aus der Kantate „Liebster Jesu, mein Verlangen" Dialog und Sopranarie. Die zweite brachte die Kantaten „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende," „Du wahrer Gott und Davids Sohn," „Schlage doch gewünschte Stunde" und den Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft." Die Eindrücke der zweiten Aufführung, der ich beiwohnte, sind mir zum Erlebnis geworden. Da fand ich Felix Mottl einen Bachdirigenten ersten Ranges, dem es gegeben ist, sein Material (Chor, Instrumentalisten und Solisten) gefügig zu machen und die Ausführenden mit dem Geiste Bachs, wie wir ihn heute erkennen, zu beleben. Selbst eine eingehende Analyse vermöchte kaum klar zu machen, in welch kongenialer Art Mottl die Wirkungen aus dem innersten Kern jedes Musikstückes herauszuholen verstand. Denn schließlich besteht das Beste, das Ueberraschendste und Mitreißende höchst gelungener Reproduktionen ja immer in Unwägbarkeiten und Unmeßbarkeiten. Es ist nur zu betonen, daß Mottl Bach im Wesentlichen durchaus mit den von ihm angewandten Mitteln zur Geltung brachte und von Auffrischungen einen noch maßvolleren Gebrauch machte als selbst Robert Franz. Der klangschöne Chor war der Zahl nach nicht übergroß — was dem Stil und den Chorwirkungen der Kirchenkantaten entspricht. Massenchöre sind etwa im großen Drama der Passionen anwendbar. Die Solisten — sämtlich Mitglieder des Karlsruher Hoftheaters — lösten ihre schwierigen Aufgaben durchweg vortrefflich. Die Beschäftigung der Theatersänger mit dem großen, strengen und technisch anspruchsvollen Stil Bachs kann die Leistungen auf der Bühne nur vornehm beeinflussen. Anderseits ist es nur zu begrüßen, wenn was gemeiniglich als Oratoriengesang bezeichnet wird, ohne den Stil zu verletzen, durch diskrete dramatische Akzente belebt wird. In den Kreisen „ernster" Musiker ist zu einer gewissen Zeit auf

eine strenge Scheidung des dramatischen vom Konzert-Sänger gedrungen worden. Zur Zeit Mozarts wäre eine solche Trennung von Niemanden verlangt worden. Zur Zeit Richard Wagners ist sie ebensowenig geboten. Beide vertreten die dramatische Wahrheit. Sie wird dem strengsten Kirchengesang nicht gefährlich. Nur wenn das Theatralische — das ist die Lüge — die Bühne beherrscht, hat sich der große Gesangstil vor ihr zu hüten. Der echte Oratoriengesang wird dem Sänger Größe und Vornehmheit lehren, sein dramatischer Beruf ihn beim Vortrag kirchlicher Stücke des Ausdrucks nicht vergessen lassen. Die Langweile ist kein unentbehrliches Attribut des Oratoriengesanges.

Gustav Schoenaich.

Das Wesen der Kunst.*

Bücher, nicht Bücherbesprechungen solle man lesen! Vor Jahrhunderten mag dieser Satz ohne Einschränkung gegolten haben, heut ist er, schlechthin gesagt, eine Phrase. Bevor man sich zu dem Studium eines dickleibigen Werkes entschließt, will man wissen, was einen erwartet. Zum Gipfel eines Berges ringt man sich nicht mühsam empor, wenn die Fernsicht nicht lohnt. Man befragt den, der oben war: Baedeker oder seinen literarischen Berater.

Konrad Langes zweibändiges Werk von 800 Seiten ist eine moderne, volkstümliche zugleich und wissenschaftliche Lehre vom Wesen der Kunst, und dies sind seine Leitsätze:

Jener geheimnisvolle Naturtrieb, der alles, was Leben hat, von Urbeginn erfüllt: das Menschengeschlecht zu erhalten und seinen ethischen Wert zu steigern, bestimmt auch die Entwickelung der Kunst. Nach ewigen Gesetzen schaffen ihre Meister, auch die Genies unter ihnen, und predigen ihre großen Propheten, — nicht nach Willkür, Laune oder Zufall. Die Wesensverwandtschaft aller Künste ist in der Wirkung zu erkennen, die sie ausüben, das ist in der Aehnlichkeit des psychischen Vorgangs, der sich in der Seele dessen vollzieht, der ihre Schöpfungen genießt. Der Kern dieses Vorgangs ist immer derselbe: eine künstlerische Illusion, d. i. eine Vorspiegelung von etwas Wirklichem, Beweglichem, Lebendigem, über deren Natur als eines ästhetischen Spiels der Genießende nicht im Zweifel ist, da er die Mittel, mit denen sie erreicht wird, vor Augen hat. Eine bewußte Selbsttäuschung nennt sie Lange, oder, wenn man wolle, eine durchschaute Verwechselung. Bilder und Statuen erzeugen vornehmlich eine Anschauungsillusion, die Werke der Architektur, der dekorativen Kunst und der Tanz eine Kraft- und Bewegungsillusion, Dichtkunst und Musik eine Gefühls- oder Stimmungsillusion, — vornehmlich, denn sehr oft oder meist bewirkt das einzelne Kunstwerk mehrere dieser Illusionsarten zu gleicher Zeit. Daß künstlerische „Einbildungen" überhaupt zustande kommen, dafür sorgen die illusionerregenden Momente, deren Stärke und Lebendigkeit die Qualität des Kunstwerkes bestimmt, nicht minder aber auch die illusionstörenden. Wären diese letzteren nicht vorhanden, so könnte eine wirkliche Täuschung entstehen, der Schein die Wirklichkeit erreichen, und somit würde im sinn-

* Grundzüge einer realistischen Kunstlehre von Konrad Lange. 2 Bände. Berlin 1901. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

lichen Wahrnehmungsakt die künstlerische Saite verstummen. Von diesem einer Verschmelzung des Scheins mit dem Sein entgegenarbeitenden, unumgänglich notwendigen Zubehör handelt das ganze achte Kapitel. Es wird als ein Wesensbestandteil in allen Künsten nachgewiesen. In der Malerei ist es beispielsweise die Flächenhaftigkeit, der Bildrahmen und die Bewegungslosigkeit, in der Plastik die Starrheit des Rohstoffs, das Postament und die Farblosigkeit bez. nicht naturalistische Bemalung — die Negierung dieser illusionstörenden Umstände bei den Wachsfiguren im Panoptikum verweist diese aus dem Gebiet der Kunst — und in der Schauspielkunst die erhöhte Bühne und der Zuschauerraum, die Unvollkommenheit der szenischen Mittel und die mit dem Dargestellten nicht identische Persönlichkeit des Schauspielers, über die uns der Theaterzettel belehrt.

Die ästhetische Freude an den sinnlich wahrgenommenen Farben, Formen, Tönen, Worten oder Bewegungen eines Kunstwerks besteht also darin, daß wir auf das Lebhafteste an etwas Wirkliches erinnert werden und doch gleichzeitig wissen, daß wir es mit etwas Unwirklichem zu thun haben. Diese Zweiheit des Bewußtseinsvorgangs im Innern des Genießenden, die gerade als ein anregender Wechsel kontrastierender Vorstellungen und Gefühle Lust erregt, ist das gemeinsame Wirkungselement in einem Gedicht, einer Symphonie, einem Bild, Bauwerk, Tanz oder Bühnenstück.

Shakespere und Hauptmann, Beethoven und Wagner, Rembrandt und Böcklin, Phidias und Rodin, Iktinos und Wallot, Garrik und die Duse — in der Lebendigkeit, mit der sie, wissentlich oder unwissentlich, in uns das Doppelgefühl des Seins und des Nichtseins hervorrufen, besteht ihre künstlerische Kraft. —

Führe sie uns auf die Höhen des Lebens oder in seine Tiefen, ins Reich der Thatsachen oder in das der Träume, ins Erhabene oder ins Lächerliche: *Werte schaffen, die Illusion erzeugen*, das ist die Aufgabe der Kunst. Idealismus, Realismus und Naturalismus, ihre Unterschiede sind nicht durch einander feindliche ästhetische Prinzipien bedingt, sondern sie sind die Ergebnisse gegensätzlicher *Weltanschauungen*. Entfernt sich der Künstler, einem persönlichen Bedürfnisse folgend, soweit von der Natur, daß seine „gesteigerten“ Schöpfungen von jener bis zur Unkenntlichkeit abweichen, so sind sie idealistisch, strebt er nach anschaulich-packender Wiedergabe des Scheins der Wirklichkeit — „nichts verlindert und nichts verwitzelt, nichts verzierlicht und nichts verkritzelt“ — indem er ihr eigentliches Wesen akzentuiert und verdeutlicht, so sind sie realistisch, stellt er das Leben genau so, oder richtiger beinahe so genau dar, wie es ist (denn ein identisches Schaffen liegt außerhalb der Grenzen menschlichen Könnens), „täuschend,“ fast bis zum Verwechseln, ohne Wahl und mit allen Zufälligkeiten und unwesentlichen Begleiterscheinungen, so sind sie naturalistisch.

Wenn auch alle große Kunst (ich spreche immer im Geiste des Langeschen Werkes) realistisch ist, — „auch die religiöse Kunst der Zukunft wird realistisch sein, oder sie wird nicht sein,“ — so paßt dennoch die Illusions-Aesthetik auch auf jede andere Richtung, es sei denn auf die Afterkünste Symbolismus, Primitivismus, auf Gedankengespinnste und dekorative Plattheiten, welche als „eitel Spielerei und Mode“ bezeichnet werden. —

Mehr als in dem Kunstwerk selbst liegen die Elemente des künstlerischen Genusses in dem individuellen Gehirn des Beschauers oder des Hörers. Nur als Anreger des psychischen Vorgangs, dessen Ablauf die ästhetische Lust des Genießers ausmacht, sind Inhalt und Form von wesentlicher Bedeutung. Da nun der persönliche Bewußtseinsinhalt bei allen Menschen ein verschiedener ist und da er verschieden auf äußere Wirkungen reagiert (we boil at different degrees, sagt Emerson), sind normative Feststellungen in Bezug auf Form und Gegenstand der Kunstdarstellung ein Unding. Aus demselben Grunde ist auch „das Schöne“ nicht ein gemeinsames Kennzeichen aller Kunst. Was ich schön finde, erklärt meine Köchin instinktiv, d. h. ihrem Vorstellungsinhalt gemäß, für häßlich, — ein Wort, das ich den Goncourts entlehne. Es gibt und hat nie ein einheitliches allgemein gültiges Schönheitsideal gegeben. Nur wer die Welt mit den Augen eines Lynceus betrachtet und schön nennt, was je sein glückliches Auge gesehen, „es sei wie es wolle,“ also auch das im landläufigen Sinne Häßliche, nur der darf sagen: die Kunst hat das Schöne darzustellen! Ausgeschlossen von ihrem unendlichen Gebiete wäre, selbst für einen Lynceus, was heute dem Empfinden der Gebildeten ekelhaft erscheint, heute, wohlverstanden, nicht etwa gestern, denn auch im Ekel wechselt der Geschmack, — man erinnere sich u. a. der blutrünstigen Martyrienbilder, die einst die Herzen frommer Kirchgänger erfreuten. Selbst dem, was an und für sich des eigentlichen künstlerischen Wertes entbehrt, unter der Voraussetzung, daß es neben den andern auch ästhetische Lustgefühle zu erwecken vermag, steht der Eintritt in das Kunstreich offen: dem Nützlichen, dem ethisch Wertvollen, dem Philosophischen, dem sinnlich Reizenden, dem moralisch, sozial oder politisch Tendenziösen. —

Das sind, wenn ich das gedankenreiche Werk recht gelesen und den Geist seines mächtigen Gefüges verstanden habe, die Bausteine, nicht abgeschlossene Theorien, mit denen Konrad Lange seine moderne Kunstlehre errichtet hat. Ich mußte ihre Dimensionen des Raumes wegen verändern, hoffentlich ist das nicht auf Kosten der Klarheit und Deutlichkeit ihrer Formen geschehen. Was die künstlerische Gesamtanschauung Langes von früher verkündeten unterscheidet, besteht im wesentlichen darin, daß ihr Träger weder mit rein begrifflichen, normativen Forderungen an die Kunst herantritt, noch aus Form und Inhalt alles künstlerisch jemals Geschaffenen allgemeingültige Lehrsätze ableitet, sondern daß er aus der psychischen Analyse des Bewußtseinsvorgangs, der sich in der Seele des Genießenden abspielt, das Gesetz erforscht, warum etwas gefällt oder warum es mißfällt. Von der Langes Lehre wohl am nächsten stehenden „Einfühlungsästhetik“ trennt sie der Grundgedanke, daß ein ästhetischer, gewissermaßen entmaterialisierter Genuß im Schauen oder Hören auch des ethisch Indifferenten, ja selbst des Unangenehmen und Häßlichen zustande kommen kann und nicht nur, wie jene behauptet, wenn Form und Inhalt des Kunstwerkes so beschaffen ist, daß wir uns mit ihm zu identifizieren, uns darein zu versetzen, uns behaglich in sein Scheinwesen einzufühlen vermögen. An der Musik, den Bau- und Ornamentformen wird die Unhaltbarkeit dieser Anschauung bewiesen, zum mindesten ihre Allgemeingültigkeit bestritten.

Die Hauptstützen des Lehrsatzes, daß Illusion im Sinne einer bewußten Selbsttäuschung der Kern des künstlerischen Genusses sei, sind

die Selbstbeobachtung und die Geschichte der Kunstgesinnung aller Zeiten und Länder. Dem Experiment, das Fechner in der Aesthetik eingeführt hat, wird nur eine untergeordnete und sehr beschränkte Bedeutung beigemessen, dagegen das Spiel der Kinder und der Tiere als Aehnlichkeitsbeweis herangezogen. Was die psychologische Selbstbeobachtung betrifft, so wird ein jeder nach seinen eigenen Erfahrungen entscheiden, ob er Lange zustimmen soll oder nicht. Von dieser Entscheidung wird es auch abhängen, ob er die — überdies mit tausend Imponderabilien beschwerte — Geschichte der Kunstgesinnung als Beweis für die Lehre der „bewußten Selbsttäuschung" anerkennen wird, denn die Schilderung von dem, was eine bestimmte Zeit unter Kunst verstanden hat, muß notgedrungen eine subjektive sein und unterliegt daher, wie alle persönlichen Beobachtungen, der Nachprüfung im Vorstellungsinhalt des Einzelnen. Daß in Altertum, Mittelalter und Neuzeit als höchstes Ziel allen Kunstschaffens die Vortäuschung des wirklichen Lebens gegolten hat, das geht aus allem hervor, was je und je über dieses Thema von Künstlern und Kunstfreunden gesprochen oder geschrieben worden ist.* Aber daß man sich dieser Vortäuschung im Angesicht des einzelnen Kunstwerkes immer als einer solchen bewußt gewesen sein müsse und daß just in dem Wechsel zwischen Selbsttäuschung und der Erkenntnis des Scheins, gewissermaßen in dem Hinundheroszillieren zwischen Wahrnehmungs- und Vorstellungsbild der künstlerische Genuß beruht habe, ist doch zu neu, als daß sie unsere Sinne, um ein Wort Nietzsches zu gebrauchen, nicht von vornherein feindli ch und widerwillig finden würde. Möchte sie in ernstem Meinungsaustausch erörtert werden, wie es ihrer ernsten Begründung zusteht. Für das resignierte Wort ihres Urhebers, die Mehrzahl der modernen Künstler und Kritiker werde für die Illusions-Theorie kein Verständnis haben, ist, soweit ich sehe und wie ich hoffe, keine Veranlassung.

Die Behandlung des umfangreichen Materials, aus welchem Konrad Lange seine realistische Kunstlehre errichtet hat, ist, wie das bei der Vielgestaltung der Baustoffe und der Schwierigkeit, die oft widerstrebenden Glieder nach einem Gesichtspunkte aneinanderzureihen nicht anders zu erwarten, eine rhapsodische, mit allen Vorzügen und allen Nachteilen einer mehr oder minder willkürlichen Gruppierung und Verteilung der Massen. Die Vorzüge bestehen in einer angemessenen Abwechselung der Gedankenreihen, die von der ersten bis zur letzten Seite des Lesers Aufnahmefähigkeit nicht ermatten läßt, gemäß dem für alle Künste gültigen psychologischen Gesetz, daß der Mensch bestimmte Reize nur eine beschränkte Zeit genießen kann, einem Gesetz, das den Fachgenossen Langes samt und sonders bekannt ist und doch von ihnen in ihren Werken nur allzu oft mißachtet wird; als Nachteile ergeben sich häufige Wieder-

* Den berufenen Zeugen, die Lange für die Illusions-Aesthetik herbeibringt, möchte ich Rembrandt hinzugesellen. Nach Carl Neumann schreibt der wortkarge Meister in einem der wenigen Briefe, die von ihm bekannt sind, er habe sich bemüht, „den Dingen die größte und natürlichste Bewegung zu geben." Neumann nennt diese Aeußerung mit Recht „von erleuchtender Bedeutung." (Rembrandt, S. 116.)

holungen, Abwandlungen und Einschränkungen des im Vorangegangenen Gesagten und gelegentlich auch ein Widerspruch.*

Die Sprache ist, wie in allen Arbeiten des auf verschiedenen Kunstgebieten thätigen und überall neue Wege erschließenden Verfassers, natürlich und ungesucht und darum auch dem Leser zugänglich und verständlich, der mit den besonderen Bild- und Wortzeichen der wissenschaftlichen Aesthetik nicht vertraut ist, der „nichts weiß von der Tabulatur.“ Von Gleichnissen und Metaphern, die erläutern sollen und doch so leicht irreführen, ist ein maßvoller Gebrauch gemacht worden. Daß Zusammensetzungen wie „bewußte Selbsttäuschung“ und „umgekehrte Illusion,“ zur Bezeichnung des psychischen Vorgangs, — im ersten Falle beim Genuß eines Kunstwerks, im zweiten bei dem der Natur, — den Widerspruch herausfordern würden, war vorher zu sehen. Umgekehrte Illusion! Der Sinn dieses Rätselworts ist folgender: wie beim Kunstgenuß entwickeln sich auch beim Genießen der Natur zwei Vorstellungsreihen in unserem Bewußtsein, nur ihre Reihenfolge ist hier eine umgekehrte. Die erste Vorstellungsreihe bezieht sich auf die Natur als solche, die zweite auf die Möglichkeit ihrer künstlerischen Darstellung, das heißt „man sieht in der Natur das Bild!“ Diesem neuen und sehr anfechtbaren Lehrsatz, dessen letzte Folgerung lautet: die Natur ist schön eigentlich nur aus Künstlers Gnaden, und der, wenn man ihn erst richtig verstanden hat, wie ein Büchsenschuß wirkt, sind drei Kapitel gewidmet, ein Beweis, welche Bedeutung ihm Lange für die Illusions-Aesthetik beimißt. Und gerade um dieser Wichtigkeit willen ist es zu bedauern, daß für seinen Inhalt nicht ein klarzügiges Monogramm gefunden worden ist, ein Wort, das gewissermaßen wie ein Blitz den komplizierten Gedankenmechanismus erhelle und sich tief der Erinnerung einpräge. —

Der Wunsch, einen Zugang zu den Werken der Kunst, vor allem zu denen der bildenden Kunst zu finden, ist heute stärker denn je und verbreitet sich, zunächst auf dem empfänglichen Boden der neuzeitlichen Großstadtkulturen, über alle Schichten der Gesellschaft. Nicht ein jeder hat die Zeit und die Fähigkeit, sich selber den mühsamen Weg zu ihnen zu bahnen. Er vertraut dem berufenen Führer, der aber erweist sich nur allzu oft als ein flackerndes Irrlicht, das ihn bald dahin bald dorthin in wunderlichem Zickzack an der Oberfläche der Dinge vorüber leitet. Für den Kritiker auf allen Gebieten der Kunst ist Langes Werk zunächst geschrieben. Wer ein Brückenschläger sein will, sei sich der Richtung klar, die sein Bau zu nehmen hat: wo er drüben das Landjoch zu legen hat, das sagt ihm keine Wünschelrute. Mit andern Worten: ohne eine tiefgegründete Anschauung von dem eigentlichen Wesen der Kunst ist eine Besprechung ihrer tausendartigen Schöpfungen im besten Falle nichts anderes als ein geistreiches Geschwätz. Zu einem solchen festen Innenbilde verhilft dem Kritikus vielleicht das hier besprochene gedankenanregende Buch — vorausgesetzt allerdings, daß es bei ihm einen mit künstlerischen Vorstellungen bereits reichlich durchtränkten Boden vorfindet.

Alfred Lehmann.

* Z. B. ist die „interesselose Anschauung“ wirklich und in allen Fällen die conditio sine qua non des Kunstgenusses? Dafür spricht I, 167 Z. 2, II, 60 Z. 12 von unten, 148 Z. 6 von unten, 180 Z. 9 von unten, 200 Z. 14, 353 Z. 13 von unten u. a. — dagegen: II, 67 Z. 4 von unten, 223 Z. 1, 229 Z. 13.

Lose Blätter.

Aus „Freund Hein“ von Emil Strauß.

V o r b e m e r k u n g. Wie unsre Leser aus Webers Aufsatze ersehen, ist E m i l S t r a u ß der dritte „Kerl“ unter den Poeten, den wir ihnen heuer als „neuentdeckt“ vorzustellen haben. Das dritte echte und deutsche Erzählertalent nach Frenssen und Friedrich Huch, von dem man bisher so gut wie nichts gewußt hat! Ist das nicht wirklich zum Frohwerden?

Seinem I n h a l t e nach freilich ist das ganze neue Straußische Buch nicht froh, nicht in dem Sinne fröhlich wenigstens, wie die folgende Probe scheinen lassen mag. Hier wehen noch über die heitere Jugend die Schatten nur wie Schatten fliegender Wolken hin. Bald werden sie weilen und düstern, daß es schier Nacht wird, — am Mangel des Verständnisses bei seinem Vater und seinen Lehrern, so gut sie's alle meinen mögen, am Mangel des Verständnisses für ihn und an seiner eigenen überfeinen Art geht unser Heiner früh zugrunde. Darüber lese man in Webers heutigem Aufsatze nach. Dann aber greife man zu dem Buche selber, das bei S. Fischer in Berlin erschienen ist. Daß man w e i ß, was man damit kauft, dafür sorgt unser Probestück, glauben wir, am allersichersten selbst.

*

Eines schönen Nachmittags nach der Schule lag er im Garten auf dem Rasen und sang endlos, aus Leibeskräften das epidemische Lied: „Ich bin der kleine Postillon —“ und als er gerade wieder einmal von vorn anfangen wollte, rief eine spöttische Stimme von der Gartenmauer herab: „Du! kannst du denn nichts Anderes?!“

Er setzte sich aufrecht und sah ein großes, starkes Mädchen seines Alters oben sitzen, die Beine schlenkern, die bis übers Knie aus einem ungewöhnlich kurzen blauen Röckchen hervorlangten, und das aufgegangene blaue Zopfband unordentlich in den dicken blonden Zopf hineinflechten. Er kannte sie nicht; aber am Tage vorher waren im Nebenhaus neue Bewohner eingezogen.

„Mehr wie du kann ich!“ rief er gereizt hinauf.

„Pf —!“ gab sie zur Antwort, verzog spöttisch den Mund und sah geringschätzig mit ihren herrischen, blauen Augen auf ihn herab; „wie heißt du denn, ‚Büble‘?“

Ihr Ton und ihre Gebärde empörten ihn, aber da ihm ihr Aeußeres wohlgefiel, erwiderte er noch ziemlich ruhig: „Heinrich heiß ich.“

Sie lachte hell auf und sang leiernd:

„Der Heiner, der Heiner
mit seine krumme Beiner!“

„Wenn du nur so gerade hast wie ich!“ rief er, „wie heißt denn du, ‚Mädele‘?“

„Helene!“

„Lene — ?“ wiederholte er mitleidig. „Lene heißt ja unsere Nähterin, und die stinkt immer nach Backsteinkäs'!“

Darauf streckte ihm das Mädchen die Zunge heraus.

„Hast du so Durst?“ fragte er, „daß dir die Zunge heraushängt wie einem alten Droschkengaul?“

„Nein!“ schrie sie mit flammenden Augen, „Dir streck ich sie heraus, du wüster Brigant!“

„Wart nur, ich komme!“ drohte er hinauf; „Du sagst mir noch einmal ‚Brigant‘ und streckst mir die Zunge heraus!“

„Brigant! Brigant! Brigant!“ rief sie; er aber rannte in die Ecke, wo ein riesiger alter Maulbeerbaum sich über die Mauer in den Nachbargarten hinüberneigte, klomm mit Hilfe der niedrigen Aeste empor und lief auf seine Feindin zu. Als diese ihn so unerschrocken herankommen sah, ward ihr doch ein Wenig bange, sie ließ sich von der Mauer hinab und fing nun erst in der Sicherheit ihres Gartens wieder an und sang, ihm eine Gecksnase machend:

„Der Heiner, der Heiner,
„mit seine krumme Beiner!
„hat gockelrote Strümpf an!
„hat gockelrote Strümpf an!
„Gecks!“

„Du machst nimmer lang „Gecks!“ rief er, ließ sich auch hinab und verfolgte sie, während sie rief: „Ich schreie! Das ist unser Garten! ich schreie!“ Aber da hatte er sie schon, rang mit ihr, die zwar wohl so stark, doch nicht so gewandt wie er war, warf sie auf den Rücken ins Gras, kniete auf sie, hielt ihr die Hände fest und sah sie atemholend an. Noch nie war ihm ein so freches Mädchen begegnet.

„Merkst du was?“ rief er, während sie sich mit geschlossenen Augen in stummer Wut wehrte, „jetzt könnte ich dich herhauen, wie ich wollte!“ er schüttelte sie, „aber ein Mädel hau ich nicht, das wäre mir zu wenig! Geh jetzt nur hinein und schrei und hole deinen Vater oder Hausknecht! ich bleibe ruhig stehen und warte.“ Er ließ sie los und trat zurück; sie blieb noch einen Augenblick liegen, ohne ihn anzusehn, und weinte vor Wut und Beschämung, dann rannte sie davon. Er wartete eine Weile und fürchtete, ohne Prügel nicht aus dem Garten zu kommen; als aber Niemand erschien, kletterte er befriedigt auf die Mauer hinauf und blieb hier noch eine Zeit lang triumphierend sitzen, ehe er in den väterlichen Garten zurückkehrte.

Am andern Tage nach der Schule ging er wieder in den Garten und, nachdem er einen Augenblick unschlüssig gewesen, sang er den „kleinen Postillon.“ Als er am Ende war, machte er eine Pause, da er Helenen unterdeß auf die Mauer hatte klettern hören; doch schaute er nicht hinauf. Nach einer Stille rief sie kleinlaut: „Du! — Heinrich!“

Er sah zu ihr hinauf, ohne zu antworten; schlank und groß in ihrem, nur zum Knie reichenden, blauen Kleide stand sie oben, die Sonne gleiste in einer fliegenden Strähne ihres gelben Haares und hob ihre ganze Erscheinung licht ab vom dichten Grün der Obstbaumkronen hinter ihr. Sie schien ihm ganz anders als andere Mädchen, ihm war so wohl, sie wieder zu sehen: er hätte ihr gleich Alles schenken mögen, was er hatte.

„Bist du mir immer noch bös?“ fragte sie endlich.

„A ba!“ sagte er gutmütig.

„Darf ich zu dir hinunterkommen?“

„Freilich darfst du!“

Sie setzte sich, drehte sich, so daß sie auf dem Bauche lag, und wollte sich eben hinablassen, da rief es von fern: „Helene! Helene!“

Sie sah kurz auf, lachte trotzig und ließ sich nun vollends abgleiten; etwas befangen ging sie auf den Gegner vom vorigen Tage zu.

„Du, es ruft dir doch Jemand!“ mahnte Heiner.

„Meinetwegen! Die kann lange rufen!“

„Wer ruft dir denn?"

„Meine Mama."

„Deine Mama?!" rief er und sah sie erschrocken an, „und da gehst du nicht?"

„Wenn ich nur müßt! ich bin ihr ja gerade durchgebrannt. Jetzt soll ich schon wieder hinhocken und schreiben — ? Ja morrle!"

Er war entsetzt: so eine Sprache hatte er bis jetzt nur bei Gassenbuben gehört.

„Ja — aber — folgst du denn deiner Mutter nicht?!" stotterte er.

„Folgst denn du?" fragte sie geringschätzig.

„Freilich!"

„Pf — so ein Mammenkindle!"

Da wurde Heiner zornig und rückte ihr auf den Leib. „Sag das noch einmal!"

Das Mädchen sah ihn trotzig an, trat aber zurück und sagte: „Sie ruft ja garnicht mehr!"

„Geh und frag, ob du zu mir darfst!" schrie er aufgeregt, „sonst spiel ich nicht mit dir!"

„Sie ruft ja aber garnicht mehr!" antwortete sie mit trotzig blitzenden Augen und stampfte mit dem Fuß.

Da wandte sich Heiner mit dem Worte „Adieu!" um und ging rasch aus dem Garten; sie folgte ihm und faßte ihn am Arm: „Beib doch! — Ich gehe einfach mit dir!"

Er riß sich los und lief schneller, sie ihm nach, faßte ihn wieder mit beiden Händen und sagte: „Sie ruft ja doch aber garnicht mehr! Sie hat es ja schon lange wieder vergessen! Sie denkt doch garnicht mehr dran! Sei doch nicht so einfältig!"

Endlich drehte er sich um und sprach mit zuckendem Munde: „Geh und frag, ob du mit mir spielen darfst, sonst will ich nichts von dir wissen, garnichts!" das Wasser trat ihm in die Augen.

Sie sah ihn erstaunt an, ließ langsam seinen Arm los, wurde rot, ging rückwärts und bat schüchtern mit weichem Ton: „Aber — du bleibst dann? und wartest auf mich — und bist mir nicht böse — ? — du? — gelt!"

Er nickte ihr zu zwischen Weinen und Lachen; sie rannte davon, achtlos durch Beete und Rabatten, und kletterte behende am Spalier empor.

Der Knabe ging langsam in den Garten zurück, es lag ihm schwer auf dem Herzen, als hätte er selbst eine Unfolgsamkeit begangen; warum sollte er denn seiner Mutter nicht folgen! Beschämt setzte er sich in einen Busch und wartete und erst, als Helene wieder mit dem Kopf über die Mauer kam, suchend umherschaute und nach ihm rief, trat er hervor.

„Darfst du? hast du gefragt?" rief er ihr entgegen, die atemlos auf ihn zustürmte.

„Ja freilich!"

„Gewiß? auf Ehr und Seligkeit?" fragte er nochmals, wie er es von seinen Schulkameraden gelernt hatte.

„Auf Ehr und Seligkeit!" beteuerte sie, die Hand aufs Herz legend. „Bist du mir jetzt nicht mehr böse? gar nicht mehr?"

„Kein Bißchen!" sagte er. „Aber ein unartiger Bündel bist du und kannst dich schämen für ein paar Kreuzer!" setzte er altklug hinzu, „so eine ist mir in meinem Leben noch nicht vorgekommen!"

„Gelt, du bist mir doch noch böse! O sei's doch nicht!“ bat sie zuthunlich.

„Nein, kein kleinwinziges Bißchen mehr; aber was wahr ist, muß man sagen!“

Damit war Frieden. Sie standen nun vor einander da und wußten nicht recht, was anfangen. Sie ergriff ihren Zopf und spielte mit dem unausgeflochtenen, buschigen Ende, er sah ihrer großen, schönen, schlanken Hand zu, um deren vierten Finger sich wie ein durchsichtiger Blutstreif ein rotes Achatringlein schlang, dann ergriff er die Hand, streckte ihr seine gespreizte Rechte entgegen und sagte: „Spann' einmal!“ Sie verglichen ihre Spannen, und die des Mädchens war, wie ihre ganze Gestalt, um einiges größer als die seinige.

„Ach! wenn ich so Hände hätte —!“ seufzte er.

„Wozu denn?“

„Dann bekäm ich Klavierstunde! aber meine sind noch zu klein!“

„Möchtest du! Ich danke schön! auch das noch! Jeden Tag eine Stunde sitzen und üben —!“

„O ich thät es aber gern!“ sagte er und sah immer noch ihre beneidenswerte Hand, deren durchsichtige weiße Haut neben dem roten Ringlein doppelt zart erschien. „Deine Hand ist viel weißer als meine!“ dabei drehte er spielend das Ringlein um ihren Finger.

„Willst den Ring?“ fragte sie freudig, „ich schenk dir ihn.“ Sie zog ihn ab und faßte seine Hand; er aber machte eine Faust und sagte: „Nein, das ist nichts für einen Buben.“

„Ich schenke dir ihn aber! da mußt du ihn nehmen!“

Er schüttelte den Kopf und öffnete die Faust nicht; da nahm sie den Ring in den Mund und bemühte sich mit beiden Händen, ihm die Faust aufzudrücken, die er ganz ruhig hinhielt.

„Hast du gemeint?“ lachte er triumphierend. „Meine Faust bringt der Ambühler nicht auf und der ist der stärkste in unserer Klasse.“

Da fuhr sie ihm unversehens unter beide Arme und kitzelte ihn, er wand sich, fiel krampfhaft lachend zu Boden und zog sie mit. Indem sie über ihren Erfolg aufjauchzte, glitt ihr das Ringlein aus dem Mund ins Gras, sie aber haschte, ohne dessen zu achten, nach seiner Hand; da er zu schlaff war, um eine rechte Faust zu machen, versuchte er, sich nun auch durch Kitzeln zu wehren, und es zeigte sich, daß sie es so wenig wie er ertragen konnte. Schließlich waren Beide so matt und schwach, daß sie die Hände gar nicht mehr zu Angriff oder Verteidigung regen konnten, blieben einander gegenüber sitzen und lachten oder kicherten stoßweise hinaus. Dann ließ sich Heiner, um auszuruhen, ins Gras zurücksinken, und Helene legte sich neben ihn, schlang ihren Arm um seinen Hals und drückte ihre Wange zärtlich an die seinige.

„Ah, das war lustig!“ sagte sie, „ich bin ganz hin. Aber gelt, du nimmst jetzt den Ring? ich möchte dir ihn so gern schenken!“

„Wo hast du ihn denn?“

„Fallen lassen.“

„Au! wenn er nur nicht kaput ist!“ Sie sprangen auf, suchten im Gras und Heiner fand ihn.

„Du hast ihn gefunden, jetzt gehört er dir!“ rief sie.

„Nein!“ entgegnete er, „es heißt:

Geschenkt, geschenkt — nimmer geben!
gefunden, gefunden — wiedergeben!“

„Ich hab dir ihn aber doch geschenkt! Du bist ein ganz garstiger Kerl!“

„Es sieht dumm aus, wenn ein Bub einen Ring hat! Der Lederle in meiner Klasse hat auch einen. Weißt du, was? — jetzt hätt'st du mir ihn geschenkt und jetzt thät ich dir ihn leihen zum Tragen; aber er thät mir gehören und du kannst ihn nicht mehr herschenken. Gelt?" er schob ihr ihn wieder auf den Finger.

„Au ja! das ist fidel!" sagte sie befriedigt und schaute den Reif wie etwas ganz Neues an, „jetzt muß ich aber aufpassen, daß ich ihn nicht kaputt mache!"

So war die Freundschaft besiegelt, und das Mädchen kam täglich über die Mauer, um mit dem Knaben zu spielen, sich zu balgen, Geschichten zu erzählen, deren sie unzählige wußte, und zu singen, wofür sie eine sichere, gefügige Stimme und große Lust, aber einen dienstmagdmäßigen Geschmack mitbrachte, den sie sich jedoch unter Heiners Einfluß bald abgewöhnte. Da ihr kein Sitz hoch und luftig genug war, so erkletterten sie am liebsten den großen Maulbeerbaum in der Ecke, zwischen dessen Aesten ihnen der Bureaudiener mit Brettern und Latten ein lustiges Plätzlein zurechtzimmern mußte.

Mit diesem Verkehr noch nicht zufrieden, verabredete Helene mit Heiner, daß sie immer vor dem Hausthor auf einander warten wollten, um zusammen zur Schule zu gehen, und gewöhnte sich, nachdem er einige Male, um nicht zu spät zu kommen, ohne sie gegangen war, ihre Unpünktlichkeit ab, so daß sie nun regelmäßig zuerst unten war; und oftmals konnte sie sich an dem Kreuzweg, wo er rechts, sie aber links zu gehen hatte, noch nicht von ihm trennen, begleitete ihn bis vor seine Seminarschule, um nun erst ihren weiten Weg in entgegengesetzter Richtung zu ihrem Institut anzutreten, und machte sich nichts daraus, für ihre Verspätung gezankt zu werden und in der Ecke stehen zu müssen.

Ging er in seiner freien Zeit einmal ohne sie fort, sich nach seiner Art herumzutreiben, so rannte sie zornig weinend, als habe sie ihn verloren, durch die Umgebung, kehrte in kurzen Zwischenräumen immer wieder zu seinem Elternhause zurück, um nachzusehen, ob er nicht da sei, nnd war nicht zu ermüden, bis sie ihn hatte. Anfangs versuchte sie dann wohl, ihn durch Vorwürfe, Schmollen und Trutzen von seinem Hang abzubringen; sobald sie aber inne ward, daß er nicht nachgab und keine Lust hatte, sich von ihr tyrannisieren zu lassen, machte sie gute Miene dazu und paßte ihm umso wachsamer auf. Fand sie ihn jedoch in Gesellschaft anderer Knaben, so fuhr sie in zügellosem Zorne darein, fing mit jenen Händel an, schlug sich herum, solange sie einen Arm regen konnte, und war glücklich, wenn sie es so weit brachte, daß Heiner ihr zur Hilfe kommen mußte und sie befreite. Mochte ihr Kleid dann noch so zerrissen, ihr Gesicht noch so zerschlagen und zerkratzt, ihr Haar noch so zerrauft sein, strahlend ergriff sie die Hand ihres Freundes und zog mit ihm ab; er aber mußte es sich manchmal gefallen lassen, daß die andern Buben hinterdrein höhnten:

„Heiner, Heiner, Mädleschmecker.
„Mädleschmecker, Bändel dran!
„lauft den Mädlen hintennach!"

Selbst vor seinem Verkehr mit Eltern und Schwester wollte ihre Eifersucht nicht einhalten, und er, der an eine gleichmäßige Herzlichkeit in seinem Hause gewöhnt war, wurde eine Zeit lang verwirrt durch ihre ungestüme, ausschließende Freundschaft, unsicher und wußte sich nicht zu helfen: denn er konnte nur seinen Weg gehen.

So geschah es eines Tages, daß er mit seinem Schwesterlein im Hof spielte: für die große Wäsche, die am folgenden Tage stattfinden sollte, waren eben einige Züber herausgerollt worden; einen kreisrunden hatte er durch beiderseits untergelegte Klötze gesichert, daß er nicht weiterrollen konnte, oben darüber einige wilde Rebenzweige gelegt, so daß sie noch reichlich über die offene Seite niederhingen, einen niedrigen Gartenfußschemel darein gestellt, und in diesem köstlichen Häuschen saß glücklich und zufrieden die kleine Stephanie, hatte ihre riesige Puppe Nulie — das J konnte sie noch nicht aussprechen — in den Armen, wiegte sie und sang:

„Eia, poppeia, schlags Giggerle tot,
„'s legt mir kein' Eier und frißt mir mein Brot!"

Der Bruder aber stand dabei und blies auf dem grünen Blumengießkännlein unermüdlich die Begleitung.

Helene, die ihren Freund vergebens im Garten gesucht hatte, kam hinzu und wollte ihn fortziehen; er aber gab ihr ein Zeichen, das Spiel nicht zu stören. Da ging sie nach kurzem, unwilligem Warten hin, riß der Kleinen die Puppe aus den Händen und warf sie schadenfroh lachend in den Garten. Stephanie war erschreckt zusammengefahren und fing hilflos an zu weinen; Heiner sprang zornig auf und schrie: „Helene, gieb ihr die Puppe wieder!"

„Wenn ich nur müßt!" gab sie lachend zur Antwort, „'s fällt mir nicht im Traum ein."

„Komm, Stephele!" sagte der Knabe nun und nahm die Kleine bei der Hand, „komm! mußt nicht weinen! wir spielen droben und lassen das wüste Ding," und ging mit ihr ins Haus. Helene lief ihnen nach und sagte trotzig: „Ich will mit."

„Ja holla!" sagte der Knabe, „ich bin dir ganz bös, ich will garnichts mehr von dir wissen! brauchst garnicht mehr in meinen Garten zu kommen, wüstes Ding, du, daß du's nur weißt!" ging zurück, stieß sie nach einem kleinen Kampfe zum Hause hinaus, verriegelte die Thür und ging mit der Kleinen hinauf, ohne sich um das Schreien, Bitten und Toben der Ausgeschlossenen zu kümmern. Als diese die Thüre nicht aufbrachte, und ihr Schlagen gegen dieselbe mit Fäusten und Füßen keinen Erfolg hatte, warf sie sich auf die Erde, raufte sich das Haar, wälzte sich, heulte und schrie, als ob sie am Spieße stäke.

Heiners Mutter, die vorn im Haus war, jagte voll Schrecken und Angst die Haupttreppe hinab, fand das Mädchen immer noch blind weitertobend und schreiend, beugte sich besorgt nieder und ergriff es; da schrie es erst recht gell hinaus und wollte sich ungebärdig freimachen, denn es befürchtete wie zu Hause eine gehörige Tracht Prügel, und erst, als es die gütige Stimme hörte: „Aber, Kind, was fehlt dir denn?" da verstummte es plötzlich, starrte erschreckt und ungläubig die besorgte Frau an und nahm beschämt den Ellbogen vor das Gesicht. Frau Lindner setzte sich auf der Staffel nieder, schloß das Mädchen mütterlich an sich und wiederholte ihre Frage. Helene, die zwar ihr Gesicht immer noch nicht zeigte, sich aber plötzlich so wohl und zärtlich fühlte, daß sie die Fragende am liebsten umhalst und geküßt hätte und sich einstweilen schon zutraulich an sie andrückte, konnte vor heftigem Schluchzen nichts herausbringen als: „Der — — Heiner — —"

„Der Heiner darf dir nichts thun; beruhige dich nur! Wo ist er denn?"

„Dro — droben."

„Komm, wir gehen zu ihm!" Sie nahm das Mädchen bei der Hand und stieg mit ihm, da die Thür zur hinteren Treppe noch immer verschlossen

war, vorne hinauf; die Geschwister waren in ihrem Kinderzimmer, Stephanie schob eben mit großem Geräusch einen Stuhl zum Fenster, der Bruder saß an die Wand gelehnt auf dem Boden und sah mit verzogenem Gesicht, als habe er Kopfschmerzen, vor sich hin.

Als nun Heiner Helenen keines Blickes würdigte, diese aber sich befangen zurückhielt, fragte die Mutter: „Was hast du der Helene gethan, Heiner?"

„Ich hab ihr die Thür zugeschlossen; ich will nichts mehr von ihr."

„Warum denn?"

„Weil sie ein böses Ding ist."

„Böse Lene!" bekräftigte das Schwesterlein.

„Was hast du denn gethan?" wandte sich die Mutter nun an Helene, und kleinlaut bekannte diese nach einigem Zögern, sie habe der Kleinen die Puppe genommen.

„Ja, warum denn? es sind ja noch mehr Puppen da!"

„Der Heiner soll mit mir spielen!"

„Aber Kind — wenn ich nun dem Heiner sage, er soll mit Stephele spielen — ?"

Helene schaute weinerlich zu ihr auf und fragte: „Hast du es zu ihm gesagt?"

„Ja, ich hab es zu ihm gesagt."

Das Mädchen sagte nichts, nahm sein Zopfband in den Mund und schielte nur einige Male kurz und ängstlich empor; da nahm die Mutter ihren Kopf zwischen die Hände, schaute sie mit mildem Ernste an und fragte: „Was sagst du nun?"

„Wills nimmer thun!" schluchzte sie.

„Und wenn ich es nicht zu ihm sage und er spielt von selbst mit seiner Schwester — willst du dann immer dem Stephele die Puppe wegnehmen?"

Im Widerstreben gegen die erwartete Antwort fing Helene an, heftig zu weinen; aber die Frau gab nicht nach und fragte, indem sie ihr sanft über das gelbe Haar strich: „Nun? nun?"

Da rief die Weinende leidenschaftlich:

„Ich wills nicht mehr thun! ich wills ganz gewiß nicht mehr thun!" klammerte sich an und barg den Kopf im Schoß der Frau, die ihr nun herzlich beruhigend zusprach, sie in die Arme schloß und ihr die Wange streichelte.

„Dich hab ich lieb," sagte plötzlich Helene, richtete sich auf, hob langsam ihre flache Hand an die Wange der Frau, fragte zaghaft: „Darf ich?" und drückte sie sanft und zärtlich.

„Gewiß!" antwortete die Mutter, „und ich hab dich auch lieb, wir alle haben dich lieb; aber du mußt auch lieb sein!" und küßte sie.

„Und gelt, der Heiner muß mir jetzt auch wieder gut sein!"

„Freilich! geh nur hin zu ihm!"

Sie trat hin und sagte frei: „Heinrich — wir wollen uns wieder gut sein!"

Dieser aber sah sie noch mit Unbehagen an und brummte: „Erst gieb dem Stephele wieder seine Nulie!"

„Nulie!" stimmte die Kleine mit wichtigem Stirnrunzeln ein.

Da rannte sie hinaus, polterte die Stiege hinab und war gleich wieder zurück, gab dem Kind seine Puppe und einen raschen Kuß und sagte zu dem Buben: „Jetzt aber! gelt? ich thu's ja nie mehr!"

„Also!" erwiderte er, ohne aufzuschauen, in so unfrohem, sachlichem Tone, daß Helene die schon freudig und zuthunlich erhobenen Arme beschämt wieder

sinken ließ und erst nach einer Weile zaghaft fragte: „Wollen wir — wollen wir jetzt — Lieder singen, Heiner?"

Er blickte verwundert auf, konnte es aber nicht ertragen, daß dies große, heimlich bewunderte Mädchen so demütig und ängstlich wartend vor ihm stand, mit erglühendem Gesicht sprang er auf, legte den Arm um sie und zog sie hastig wie auf blinder Flucht davon.

Seitdem machte ihm Helene oftmals, wenn er ihren Wünschen rundweg widerstrebte oder ihr auswich, den Vorwurf, er sei ihr immer noch böse wegen Stepheles Puppe; er mochte ihr seine Freundschaft beteuern, wie er wollte. Er war ihr auch in der That nicht böse; er scheute sie in gewissem Grade.

Wohl, wenn er aus heimlichem Versteck belauschte, wie der lichte Mädchenkopf hinter der Mauer emportauchte, den Garten überschaute und im Singeton: „Hei—ner! Hei—ner!" rief; wie sie still oben sitzen blieb in der Mittagssonne, fremdartig, blumenhaft, als habe die heiße, schläfrige Mittagsluft, die noch ihr Kleid und sonniges Haar regte, sie droben hingeweht und werde sie bald weiterwehen, — dann staunte der Knabe und war stolz auf sie und berauscht, als klänge fernherüber ein Flötenlied. Oder wenn sie träumerisch bei ihm im Grase saß und etwa im Plaudern mit ihrer aufgeregten Phantasie irgend einen Einfall ausmalte, bis sie, was sie schilderte, selbst zu sehen glaubte; wenn sie wohl fragte: „Was thätst du dir wünschen, Heiner? — wenn jetzt das kleine Männlein käme — aus dem Haselbusch dort heraus? Hasts nicht gesehen? O — ich hab aber aufgepaßt, wie es hineingeschlichen ist! einen langen, langen, grauen Bart hat es und hat ihn über die Schulter geworfen gehabt, damit es nicht darauftritt, und wie ein Rauch ist der Bart hinter ihm drein! Siehst jetzt, wie es sich setzt auf den untersten Ast und wie es seinen Bart unterschiebt, damit man es nicht dran fangen kann? — O du! laß dich heimgeigen, wenn du das nicht siehst! — Aber weißt, ich krieg ihn doch! ich weiß, wie! ich mach ein Kränzlein von Johanniskraut, das setz ich ihm, wenn er im Einschlafen ist, von hinten auf den Kopf, dann muß er thun, was ich will. Aber jetzt sag nur schnell! was wünschst du dir? Schau, wie er dumm herausglotzt mit seinen roten Augen! pfui Kuckuck, so Augen! wie rohes Fleisch! — Aber sag doch, ehe er einschläft! — O — bist du! Dir gruselt's am Ende! Jetzt hätten wir ihn haben können, und nun ist's zu spät: gleich schläft er ein. Siehst du? wie er nickt und nicht mehr kann! gleich purzelt er jetzt! — Guck, wie er herunterpurzelt! Plumps! — Und jetzt kommt er unter dem Busch hervor gekugelt. — Siehst den grauen Ball? das ist er! — Paß auf: wie er in die Sonne kommt, ist's aus! Siehst du — ? — weg ist er!

Aus ist's und gar ist's
und schad ist's, daß 's wahr ist!

Was guckst du denn immer noch?"

„Er — er — sitzt noch dort!" flüsterte Heiner.

„Dummes Zeug! hast ihn denn nicht verplatzen sehen?"

„Er sitzt aber wieder dort und macht Augen —! Wenn er aber kommt und was von uns will —? ich kann keinen Schritt! Du?"

Nun sah ihn Helene auch wieder und starrte bang hin: „Soll ich rufen?" fragte sie zitternd und drängte sich an den Freund, „aber — dann wird er bös —!"

„Wie er guckt!" wisperte Heiner tonlos, „wie er guckt! au! wie zwei glühende Eisen! — Wenn er uns nur nichts damit thut! — Wenn wir was singen thäten — vielleicht thät er wieder einschlafen. Hab ich Angst!"

„Ja, singen!“ hauchte das Mädchen und besann sich bange und fing zitternd und tonlos an:

„Maria saß weinend im Garten,
ihr Kindlein lag neben im Gras —“

der Bub fiel gepreßt ein, und seltsam bedrückend und rührend tönten die bangen, mühsamen Stimmlein durch die sonnige Gartenstille. Nach einigen Versen wurde der Gesang herzhafter, und als das Lied zu Ende war, da war das Männlein eingeschlafen und vom Aste gefallen und wie ein grauer Ball aus dem Haselstrauchschatten in die Sonne gerollt und vergangen wie eine Seifenblase. Helene ächzte auf, als sei sie vom Tode erwacht, und sank kraftlos ins Gras, Heiner that desgleichen, und lange tönte nur ihr zuckender Herzschlag in ihrer gruseligen Ermattung.

Auch dies war dem Herzen des Knaben eine köstliche Wonne. Während er gebannt dasaß und schaute und sich nicht regen, kaum atmen konnte vor Entsetzen, rauschte durch seine Ohren in traumhaft strömender Flucht unbegreifliche Musik wie von riesigen Orchestern, fürchterlich, erbarmungslos rasend, ihn wie ein Blatt dahinwirbelnd auf ihrer Sturmesflut: aufschrie die Angst vor den Ungeheuern des rauschenden, finsteren Märchenwaldes, mit bethörendem Liede flog das Vöglein von Baum zu Baum und verlockte immer tiefer hinein in den Graus, zu Mord und schreckenvoller Erlösung. Verzweiflung und Wonne marterten ihn, daß er fast verging. Doch ob sie ihn wie ein Alp drückten und lähmten, so schienen ihm die wunderbaren Klänge doch fern und unfaßbar wie ein Gewitter vorbeizujagen, in wilder Hast einander hetzend, tausendmal rascher, als sie gespielt werden konnten, — so daß, wenn dann alles vorbei war, und er aufatmend zu sich kam, langsam eine neue Erschöpfung in ihm aufquoll, als habe er Stunden und Stunden lang Musik gehört, — und daß nun tausend abgerissene Klänge sich wirr und wild durch seinen Kopf drängten, und er schließlich vor Wehmut und vor Ohnmacht in Thränen ausbrach.

Woher kam diese Musik? — Daß der Sturm gewaltthätig und allzufrüh den Vorhang vom Geheimnis seiner Seele auf eine Sekunde hinweggerissen, daß zauberisch ein Gewitter die in Nacht schlummernden Gefilde und Gründe seines Innern mit flüchtigem Lichte beleuchtet habe, konnte das Kind nicht denken: alles, was es wach oder im Traume sah und hörte, lebte leibhaftig außer ihm, in Luft, Licht und Dunkel. Forschend blickte der Kleine auf zu den stillen Bäumen, an denen kaum einige Blätter zitterten, und in das Blau des Himmels: da war freilich Ruhe und Stille! Aber wie war es vorhin gewesen? Noch schwebten ja einzelne Wölklein durch den hohen Raum, noch jetzt sah er ja ein Zittern und Fluten in der blauen Luft und hörte ein zartes, fernes Klingen, — er wußte es schon. Und am Abend setzte er sich zur Magd, als sie Stiefel wichste, auf die Staffel und ließ sich wieder einmal vom Mutisheer erzählen, das mit Sausen und Hörnerklang schrecklich durch die Lüfte zieht, von der unsichtbaren Kirche und ihrem Geläute und von verzauberten Stimmen im Winde.

Sein Drang und Verlangen aber, seine ungeduldige Sehnsucht nach Musik schoß, durch so Wundersames genährt, nur um so kräftiger empor, hatte aber auch schon so frühzeitig etwas von der scharfen, brennenden Süße des Heimwehs.

Daß Helene von jener Geistermusik nie etwas hörte, ihn gar darob auslachte, störte ihn nicht, so sehr es ihn überraschte; sie war ja doch immer die erste, die solch einen Spuk, irgend etwas Unheimliches oder Absonderliches entdeckte, und hiefür bewunderte er sie auch mit immer weicherer Ergebenheit und

Dankbarkeit. Es gab Stunden und Tage, da er ihr blind wie einer Zaubermacht in alle Wege gefolgt wäre; aber zur freudigen Ruhe und Sicherheit in seinem Gefühle, die dem Gedeihen seiner einfachen und empfindlichen Natur am nötigsten war, konnte es nicht kommen, da Helene bald wieder sein Herz durch irgend eine Rohheit verschreckte und um so tiefer verwundete, als er mit seiner zarten Innigkeit ihr ganzes Leben und Weben wie sein eigenes empfand. Sie konnte, wenn sie die Goldfische im Schloßgartenteich fütterten, plötzlich mit einer Gerte in das zutraulich schwärmende Völklein hineinschlagen und in Lust aufkreischen, wenn ein dumpfes, ledernes Klatschen bewies, daß sie getroffen hatte; sie konnte einem spielenden Kinde so lange mit Drohung und Aengstigung zusetzen, bis es in Jammer und Thränen zerging, um es dann, nachdem sie sich an seiner Furcht geweidet hatte, wieder zu trösten und zu liebkosen; sie sah wohl auf der Straße, wie ein stärkerer sich an einem schwächeren Knaben vergriff, warf zornig die Schulmappe weg, stürzte sich auf den Missethäter, schlug sich mit ihm herum, und, wenn sie ihn zu Boden bekam, hieb sie mit so höhnischer und unersättlicher Wut auf ihn ein, wohin es ging, ohne sich um sein Blut oder Geschrei zu kümmern, daß Heiner selbst in Thränen und Entrüstung ihr an den Hals fahren und sie würgen mußte, bis ihr die Luft ausging und ihre Hände das Opfer losließen. Dann konnte er sie Tage lang nicht sehen, ging scheu an ihr vorbei, verbarg sich vor ihr und auch den andern, schämte sich, als hätte er jene Rohheit selbst begangen, und war so zerknirscht und verwirrt in seinem Herzen, daß ihn jedes liebe Wort seiner Eltern beschämte und schmerzte: dann wünschte er, sie möchte ihm seinen Groll mit Trotz erwidern und dieser Freundschaft ein Ende machen. Helene aber hielt sich still, spielte mit der kleinen Stephanie, saß bei der Mutter und ließ sich irgend ein kleines Geschäftlein geben, Zwetschgen auszusteinen oder Wolle zu wickeln, wozu sie doch von ihrer eigenen Mutter weder durch gute Worte noch durch Schläge wäre zu bewegen gewesen, — und eines Tages konnte Heiner ihren flehenden Blicken nicht mehr ausweichen und ihre Demut und schmerzliche Geduld nicht länger ertragen, er stand am andern Morgen sehr früh vor ihrem Hausthor, wartete wieder auf sie und, wenn das Thor aufging, sie erstaunt darunter stehen blieb und ihn aus errötendem Gesicht mit beglückten und doch noch unsicheren Augen anstrahlte, sagte er rasch, indem er den Riemen des Ranzens unter der Achsel faßte und straffhielt: „Wer zuerst am Eck ist —!" und sie rannten um die Wette noch ein gutes Stück weiter, bis sie ihn einholte, und gingen dann wieder einmal Hand in Hand ihres Weges.

An diesem Tage begab sich dann jedes von beiden, ganz als hätte das andere seinen Geburtstag, aller eigenen Wünsche und Gelüste, war unermüdlich, die heimlichen Gedanken und Neigungen des andern zu erraten und unvermerkt zu befriedigen; und die tagelang angestaute Flut ihrer Freundschaft umschwoll sie nun so klar und köstlich, und trug sie so leicht und selig, wie ein tiefer, reiner, sonniger See einen Schwimmer trägt und mit feierlicher Freude am Element und an der eigenen Bewegung erfüllt. Hatte aber das Mädchen am andern Morgen seine Unbefangenheit und laute Art zurückgewonnen, so wurde der Knabe wieder behutsam zurückhaltend: wie er kreischenden Lastwagen und knallenden Fuhrleuten aus dem Wege ging, so wich er jedem Reiz zu Aufregung und Streit aus, indem er der Freundin nachgab und zuliebe that, was er nur irgend konnte, anderes aber still und bestimmt ohne weitere Worte abschlug, allerdings auch, indem er sich ihrem Verkehr wieder mehr entzog, seinen eigenen Verlockungen nachging und seine Unbefangenheit im Alleinsein suchte.

Eines Mittags kam Heinrich schneller als sonst nachhause, sah geschwind nach dem Vater, der noch nicht auf seinem Zimmer war, warf den Schulranzen, daß es verdächtig in ihm krachte, in seinen Winkel, rannte aufgeregt davon und ins Gerichtsgebäude. Als er den Vater hier nicht fand, nahm er einen Umweg nach Hause zurück und traf nun auch den Gesuchten in Begleitung einiger Herren. Jetzt aber mußte das Büblein, dahintrippelnd an der Hand des Vaters, der alle zehn Schritte im Gespräch stehen blieb und an drei Straßenecken längere Verabschiedungsaufenthalte nahm, noch eine harte Geduldsprobe bestehen: sein ununterbrochen sehnsüchtiges Hinausspähen und Suchen der väterlichen Augen hatte keinen andern Erfolg, als daß der Vater ihm ab und zu aus der Unterredung heraus herzlich zunickte und die Hand drückte, ohne zu bemerken, daß das ganze Leben des Kindes in einer Frage zitterte, die es nur mit schmerzlicher Selbstbeherrschung noch hinter den Lippen hielt.

Einer der Herren, der auf absonderlich langen, dürren Schlenkerbeinen einen etwas gar zu kurzen Rumpf und den großen Kopf so tief eingezogen zwischen den Schultern trug, daß es aussah, als sei er fortwährend vor Ohrfeigen auf der Hut, nahm wenig und dann stets mit witzelnden Bemerkungen am Gespräche der Andern Teil, ließ seine Blicke lauernd durch die Menge gehen, blieb an den Ladenfenstern stets einen Schritt zurück, um sein Spiegelbild zu prüfen, und schenkte auch dem Kleinen einige Aufmerksamkeit, indem er ihn ab und zu mit Scherzfragen neckte.

„Wie heißt der letzte Buchstab vom ABC?"

„Z!" sagte Heiner nicht ohne Geringschätzung einer so leichten Frage und ward desto mehr beschämt und verwirrt durch das lange, spöttische Lachen des Herrn, der ihn dann endlich belehrte, der letzte Buchstab von ABC sei C, zu seinem eigenen Aerger aber sehen mußte, daß es auf den Knaben keinen Eindruck mehr machte; denn dieser war unterdessen zu seinen eigenen Gedanken und seiner Ungeduld zurückgekehrt und hatte nun die Hand des Vaters auch mit seiner andern Hand gefaßt, als wollte er dadurch sein Recht auf denselben doppelt fühlbar und wirksam machen.

„Ißt du gerne Biscuit, du trefflicher Abcschütz?" fragte der witzige Herr wieder.

„Ja!" antwortete Heiner nebenhin.

Nach einer Pause fragte jener wieder: „Ißt du auch gerne Zimmetstern?"

„Ja, — auch."

„Was ißt du denn lieber?"

„Was ich gerade habe!" erwiderte der Kleine mit Stirnrunzeln; die ewige Störung seiner lauernden Gedanken ärgerte ihn, als könnte er darüber den ersehnten Moment verpassen.

Der Herr zog nun aus der Rockschoßtasche eine Düte, machte sie andächtig auf, steckte die schnüffelnde Nase hinein, sagte mit einem wohligen Seufzer: „Ah" und schielte auf den Knaben hinab; da dieser es jedoch tapfer überhörte, fuhr er fort:

„Aber Zuckermandeln — die magst du gewiß nicht!" nahm mit langen Fingern eine heraus, zeigte sie ihm und schob sie in den eigenen Mund. Heiner, den diese Quälerei nun doch zu schmerzen und zu erzürnen anfing, nickte ihm kurz zu und sagte:

„Selberessen macht fett!"

Ueberrascht und ein wenig beschämt streckte Jener nun die Düte hin und forderte den Knaben auf zu nehmen, bekam aber die Antwort:

„Danke schön! ich habe jetzt keinen Appetit“ und kam sich mit seiner verschmähten Düte in der Hand etwas lächerlich vor, hätte den Buben gerne gezwungen, wußte aber in Gegenwart des Vaters nicht, wie; so schob er sich eben selbst noch ein paar Süßigkeiten in den Mund, teils um die Düte nicht auf die Abweisung hin einzustecken, teils um sich an Heiner zu rächen.

Dieser aber war durch die lange, mühsame Selbstbeherrschung, durch die Unterdrückung des dringenden Anliegens an den Vater und diese peinigende Neckerei obendrein so sehr gereizt, daß ihm die Augen voll Thränen standen und er ein herzhaftes Weinen fast nicht mehr zurückhalten konnte: ohne aufzuschauen fußelte er neben den behaglich dahinschreitenden Männern einher und atmete erlöst auf, als sie endlich an der letzten Straßenecke stillhielten. Hier streckte ihm jener Herr noch einmal die Düte hin, damit er sich zum Nachtisch etwas mitnehme; der Kleine aber dankte stolz: er wolle sich keine pappigen Finger machen. Da zog erst ein Aerger über das Gesicht des Abgewiesenen, dann drückte er plötzlich dem Kinde die ganze Düte in die Hand, klopfte ihm lächelnd die Wange und ging rasch den andern Herren nach.

Heiner hatte kaum Zeit zu danken, widmete auch dem Geschenk weiter keine Beachtung, sondern hub, indem er, den Kopf zärtlich an des Vaters Arm andrückend, emporschaute, ungesäumt an: „Vater, der Fritz Merwein kriegt jetzt Klavierstunde, und der hat auch keine größere Hand als ich; nur ein ganz winzig klein Wenig weiter spannt er als ich, es macht aber nichts aus. Vater, bekomm ich jetzt auch? O gelt, Vater, bitte!“

„So, so, der Fritz Merwein? Ja, wir können ja immerhin mal über den Fall reden, mein Sohn. Wie lange willst du denn täglich üben?“

„So viel ich kann. Ich will gewiß fleißig sein.“

„Und den armen Eltern den ganzen Tag die Ohren vollklimpern, daß sie es gerne besser hätten! und die Schulaufgaben versäumen, hm?“

„Ich übe halt, wenn du fort bist und die Mutter im hintern Zimmer, da hört sie es nicht, und ich spiele ja auch nicht so laut, ich bin ja doch noch klein! Und die Schulaufgaben will ich gewiß nicht versäumen; du kannst mir's glauben, ganz gewiß nicht! O laß mich doch!“

Der Vater schloß die Hausthür auf, an der sie eben ankamen, blieb unter ihr stehen und sagte: „Wenn du uns mit der Ueberei nicht zu sehr plagen und das Lernen darüber nicht vergessen willst, gut, dann sollst du nun auch Unterricht bekommen.“

Heiner kletterte am Vater jauchzend empor, schlang die Arme um seinen Hals und küßte ihn stürmisch. Ein Wort brachte er nicht hervor; aber sein Herz schlug so gewaltsam, daß der Vater es vernahm und über diese heftige Erregung besorgt sein Kind fest an sich schloß. Der Ernst dieser Leidenschaft, den er vorhin durch nüchterne Besprechung zurück gedrängt hatte, überkam ihn mit aller Strenge, und er hätte den Pulsschlägen eines Fieberkranken nicht mit mehr Bangen und zugleich gefaßtem Trotz gegen die Uebermacht des Schicksals lauschen können, als jetzt dem zuckenden Pochen in der Brust des beglückten Knaben, den er stumm die Treppe hinauftrug. Als er aufatmend vor der Glasthür die Last absetzte, ging ihm durch den Kopf: „Ein Bißchen Seligkeit, nur ein Herzlein voll, und keiner von uns Beiden ist dem Bißchen recht gewachsen!“

Heiner rannte zur Küche, warf im Vorübereilen dem Schwesterlein die Düte in den Schooß, rief der Mutter schon durch zwei Zimmer entgegen: „Hurrah! ich kriege Stunde, Mutter! Mutter, ich kriege Klavierstunde!“ fiel

ihr, die gerade ein Blech voll duftender Dampfnudeln aus dem Backofen zog, um den Hals, verküßte sie und machte sich nichts daraus, daß sie höchst unbequem vor dem Herd hockte und das heiße Blech in Händen hielt. Dann polterte er die Hintertreppe hinab, flog, „Helene!“ rufend durch den Garten, erklomm die Mauer und jubelte auch der Freundin, die mit dem Trieler um den Hals im Garten erschien, die Neuigkeit zu, fand aber wenig Mitfreude.

„Klavierstunde —?!“ rief sie in langgezogenen, bedauernden Tönen; „wie lang mußt du denn da üben jeden Tag?“

„Solang ich darf!“ entgegnete er mit unbewußter Schlagkraft.

„Auch noch gar!“ murrte sie und schnitt ein Gesicht; ehe sie aber weiterreden konnte, ertönte ein ärgerlicher Ruf nach ihr aus dem Hause.

„Au, ich muß eilen! ich bin von der Suppe weggelaufen,“ sagte sie, — „sonst wird sie wild und gibt mir noch einen Teller voll und dann — dann setzt es immer Hiebe!“ sie lief hinein.

Heiner sah sich um, es kam ihm alles ganz neu vor; er sprang von der Mauer, stellte sich mitten in den Rasen und sah wieder mit glänzenden Augen umher: bald war ihm, als staune ihn jeder Baum und Busch voll Freuden an, bald trieb es ihn, jedem Reis und Blatt und Steinchen etwas Besonderes anzuthun, so drängte sein Herz hinaus und war doch so hilflos in seinem Jubel; endlich beugte er sich nieder, streichelte über das dichte Gras hin, und da sein Kopf dabei zu Boden hing, kam es ihn plötzlich an, daß er einen Purzelbaum schlug. Als er danach wieder aufrecht saß, jauchzte er heftig hinaus, sprang empor und stürmte ausgelassen jodelnd einige Male um den Rasenplatz herum; dabei sah er ein Aestlein auf dem Wege liegen, das setzte er wie eine Trompete an den Mund und marschierte nun, aus Leibeskräften und mit mehr Wollust als Anmut einen Marsch posaunend im Takte hinaus, durch den Hof, die Treppe hinauf und stolz, ohne sich bei Jemand aufzuhalten, unermüdlich weiter durch Küche, Kinderstube und Eßzimmer in das vordere Zimmer, wo das Klavier stand. Hier saß der Vater im Lehnstuhl und sah ihm über die Zeitung entgegen, darum stellte Heiner sein Trompeten ein und lief in dankbarer Zuthunlichkeit zu ihm hin.

„Du möchtest wohl lieber Trompete lernen, Walt, oder Pauke?“

„Nein!“ sagte dieser und hielt seinen Stecken hinter den Rücken.

„Muß es Klavier sein?“ fragte der Vater weiterhin, „oder wärst du auch mit Geige zufrieden?“

„Geige —!?“ hauchte der Kleine in neuem Entzücken und riß die Augen auf; Geige dünkte ihn noch viel herrlicher und wundersamer: „O Geige, Vater! Geige! und krieg ich deine?“

Der Vater lächelte sinnend, stand dann auf und sagte: „Meine Geige ist dir viel zu groß. Für so kleine Musikanten hat man halbe Geigen.“

„Halbe Geigen —?!“ wiederholte Heiner erstaunt, indem er sich den grauenhaften Anblick einer längs halbierten Geige vorstellte; „ja, kann man darauf noch spielen?“

Der Vater mußte lachen und sagte, indem er einen übertapezierten Wandschrank in der Ecke aufschloß: „Schwer ist es schon, Walt; wirst es bald merken!“

Heiner empfand einen Schmerz bei der fortwährenden Vorstellung des verstümmelten Instrumentes und sah wortlos, gespannt dem Vater zu, der einen glänzenden Geigenkasten aus dem Schrank nahm, auf den Tisch stellte und sagte: „Mach ihn einmal auf!“

Hastig langte der Knabe nach dem Schlüsselchen, das an einem goldgelben Zigarrenbändel vom Griff über den mahagoniroten Kasten herabhing, und steckte es, nicht ohne ein gelindes Grauen ins Schloß; er hätte doch lieber eine ganze Geige gehabt oder Klavier gespielt! Er drehte, und mit einem fröhlichen Klang schnappte das Schloß zurück: Heiner schaute, da ihm plötzlich jenes Abenteuer mit der Geige unter dem Bett einfiel, unsicher den Vater an und erst, als dieser ihm zunickte, schlug er beherzt den Deckel zurück und fand in einem rotseidenen Foulard ein honigfarbenleuchtendes Geiglein, das aber keinen ersichtlichen Mangel hatte; rasch nahm er es heraus, zu sehen, ob am Ende der Rücken fehlte, und sagte mit verwundertem Lachen: „Das ist ja aber doch eine ganze Geige! hast du mich angeschmiert!" fuhr mit dem Finger über die Saiten, daß sie klangen, umarmte den Vater und bedankte sich mit vielen Küssen.

Nun erklärte ihm dieser, daß man die Geigen nach ihrer Größe halbe oder dreiviertel oder ganze Geigen nenne, stimmte das Instrument, ließ sich auch durch die ungeduldige Freude des Kindes verleiten, ihm eine Weise vorzuspielen, vergaß sich dabei trotz der unbequemen Kleinheit der Geige und spielte eifrig weiter, bis er die Worte hörte: „Au, Vater, kannst du schön spielen!" da brach er rasch ab.

Heiner stand da und staunte: „Vater, warum spielst du denn nie, wenn du es doch so kannst?!"

„Lieber Walt, du wirst es bald selbst erfahren, daß man manches Schöne und Gute kann, was man doch unterlassen muß." Das sprach er ernst, mit einem unterdrückten Seufzen, küßte den Sohn auf die Stirn und schritt, während dieser mit der ganzen Herrlichkeit in die Küche lief, um sie der Mutter und den Mägden zu zeigen, nachdenklich hin und her.

Er hatte das Instrument schon seit geraumer Zeit im Schranke bereit; denn, so wenig erwünscht es ihm auch war, die althergeerbte Familienbegabung für Musik, die ihm selbst einst schwer zu schaffen gemacht hatte, bei seinem einzigen Söhnlein so früh und stark durchbrechen zu sehen, so hielt er es doch nicht für sein Recht, einer Fähigkeit desselben über die übliche Zeit hinaus die Entfaltung zu wehren, und in dem steten Bestreben, jede Erlaubnis, die er den Kindern gab, mochte sie ihm selbst leicht oder sauer werden, zu einer Freude oder Ueberraschung zu gestalten, war er bei Zeiten darauf bedacht gewesen, für eine gute Fiedel zu sorgen. Der Zufall kam ihm zu Hilfe und ließ ihn im Schaufensterkasten eines Juden unter allerhand trüber und muffiger Trödelware im Vorbeischreiten auch eine kleine Violine erblicken, die zwar einen üblen Sprung und lotterigen Hals aufwies, ihm aber durch die schlanke Form und die zarte Wölbung des dünnen Holzes die Ahnung eines weichen, singenden Tones erweckte. Er holte sich sofort beim nächsten Musikalienhändler Saiten und einen Steg, trat dann bei dem Trödler ein, bezog das Instrument, brachte es auch sonst notdürftig in Schick und Halt und fand bei der Probe seine Erwartung durchaus nicht getäuscht. Nachdem erst der Instrumentenmacher das Ding in der Kur gehabt hatte, war es so wohlgethan und klangvoll, daß seine Bestimmung zum Uebungskratzkasten für Kinder bedauerlich erscheinen mußte. Der Vater kaufte noch ein besonders feines, wohlausgerüstetes Etui dazu und freute sich schon, so geduldig er ihn auch abwartete, auf den Augenblick, wo er Heiner damit überraschen würde; und von Zeit zu Zeit nahm er das Geiglein im Stillen vor, um nachzusehen und eine etwa gesprungene Saite zu ersetzen, damit es auch recht in brauchbarer Pracht in des Knaben Hände käme. Ihn Violine statt Klavier lernen zu lassen, hatte er aber darum beschlossen, weil er

ein Wenig hoffte, die ungleich schwierigere, unerfreulichere und langweiligere Erlernung der Anfangsgründe des Geigenspiels würden den Eifer des Knaben, den er ja keineswegs anzustacheln gesonnen war, eher ermüden und lähmen; dachte er doch auch gerne, dieser übermäßige Musikdrang sei vielleicht nur eine krankhafte Erscheinung, entsprechend jener zarten, allgemeinen Empfindlichkeit, und würde sich mit ihr im kräftigeren Knabenalter allmählich verlieren.

Es kam aber anders.

Hatte Heiner zu wählen zwischen der Orgel- und Chormusik in der Kirche und dem Murmeln und Klingen des Springbrunnens im Garten, so lief er freilich in die Kirche; aber so lange er dem Springbrunnen lauschte, war sein Ohr und Herz gesättigt von dessen Klängen und vermißte nichts Anderes. Solange ihm Klavier und Geige versagt waren, fand er sein Genügen an der Groschenblechflöte, der Mundharmonika oder einem kunstlos zubereiteten Stück dürren Schilfrohrs, und, wie er dem lieblichen Geläute der Unken oder dem zarten, zwischen zwei Tönen in der Terz immerfort auf- und absummenden Harfenspiel eines Mückenschwarmes in erfüllter Wonne und Andacht lauschte, so ward ihm auch jede, schon die niedrigste Stufe des Geigenspieles ein befriedigender Genuß. Der einfache Ton, den er mit seinem Bogen der Saite entlocken konnte, war ihm ein Wunder; ihn immer reiner, weicher und stärker fließen lassen zu können, war ihm ein Entzücken und Stolz, über dem ihn keine Ungeduld ankam, etwa auch bald eine Sonate spielen zu können. Wenn ihm sein Lehrer die Freude machte, ihm etwas vorzugeigen, da staunte er gewiß und dachte nachher: „Wenn ich erst einmal so spielen kann!“ aber daß er dies einmal können würde, war ihm nicht fraglich, und daß er es jetzt noch nicht konnte, natürlich und machte ihm keinen Kummer: er fing ja erst an und war noch so klein! Er war glücklich, wenn er zu Hause hinstehen und seinen Strich üben konnte, und doppelt glücklich, wenn gutes Wetter ihm erlaubte, nach seiner Uebungsstunde noch auf dem Maulbeerbaum hinten im Garten weiterzuüben. Für seine Phantasie war eine Folge von Strichen auf der leeren A-Saite auch ein Konzert: der eine Ton klang weich, der andere kreischend, jeder hatte besondere Farbe und sagte etwas Anderes und alle schwebten und drängten zu dem Tone, der ihm noch so klar und kräftig im Ohre hallte, wie sein Lehrer ihn vorgespielt hatte. Dieser Zwang seines Gehöres brachte es dahin, daß er z. B. schon früh seine Tonleiter mit jenem scharfen, knappen und festen, etwas hackenden Fingeraufsatz spielen konnte, der an den straffen Parademarsch der Soldaten erinnert und sonst von älteren, reiferen Schülern erst spät erzielt wird. War er ohnehin ein williger Sohn und Schüler, der ein Geheiß schlechtweg als Pflicht zu erfüllen gewohnt war, so befolgte er die beiläufigsten Winke seines Geiglehrers mit Leidenschaft, machte sich nichts leicht oder bequem, und quälte sich um Bogenführung, Geigenhaltung und Handstellung, so oft ihm auch der Arm schmerzhaft sinken mochte, mit schonungsloser Strenge. Der Lehrer war so überrascht von dieser alles bewältigenden Arbeitsfreude und Ausdauer, daß er eines Tages dem Vater des Knaben sagte: er sei überzeugt, — wenn er dem Kleinen plausibel machen könnte, daß ein richtiger Geiger eine Stunde lang auf einem Beine stehend müßte spielen können, so würde er es in der nächsten Stunde leisten.

(Wir mögen uns nicht versagen, noch ein kleines Stücklein zuzugeben, das uns die beiden hier geschilderten Kinder ein paar Jahre darauf zeigt, nun er ein Obersekundaner und sie ein stattlicher Backfisch ist.)

Eines Vormittags, als Heiner auf der Fiedel phantasierend in seiner Mansarde hin- und herging, wurden ihm plötzlich, ohne daß er die Thüre und Schritte gehört hatte, von hinten die Augen zugehalten. Sein Gefühl erkannte sofort diese schönen schlanken Hände, und es war ihm, als reiche sein Herz bis hinauf in die Augen; aber er bezwang sich und sagte ganz gelassen, ohne sich zu rühren: „Ach, Kathl! Alte! stör mich doch nicht immer so nichtsnutzig! Leg doch deine Himbeeren oder Gaishirtlein auf den Tisch und verdufte ungesehen, wie es sich für eine Küchenfee schickt!"

Ein unterdrücktes Lachen hauchte ihm in den Nacken, und die Hände ließen nicht los.

„Oder bist du es, Stephele, du Affenpinscher? Aber du hast doch nicht so große, rauhe Pratzen."

Nun glitten die Hände von seinen Augen zurück zu den Ohren, zogen an diesen seinen Kopf hinab, und er sah über sich zwei übermütig strahlende, blaue Augen, zwei rote, weiche Lippen, die sich nun aufthaten und langsam, nachdrücklich sich regend, sagten: „Du dummer Zipfel!"

Dann fühlte er sie in raschem Kusse auf den seinigen und wurde nach einem kräftigen Ohrenzupf losgelassen. Nun fuhr er herum, rief jubelnd: „Helene! Grüß Gott, alter Nichtsnutz!" staunte einen Augenblick, wie groß und sonnig sie dastand, setzte die Geige wieder an und fuhr in ganz anderer Weise, lustig und jauchzend zu spielen fort.

Sie hielt zuerst überrascht, dann setzte sie sich in seinen Sessel und hörte zu. Als er geendet hatte, sagte sie: „Sonderbar! — Was war denn das?"

„Das?" fragte er und lachte, „das war: ‚Grüß Gott, Helene, alter Nichtsnutz!'"

„Von dir? Selbst gemacht?"

„Gewiß! eigens für dich im Moment selbst gemacht!"

„Jele!" rief sie bewundernd, „du kannst es aber! Das war ja ganz sonderbar! — — Weißt du, wie mir dabei war? Gerade als sähe ich einen ganz schwarzen Kerl, einen Italiener oder Nubier oder Mulatten oder so einen vom Jahrmarkt vor Pläsir halb närrisch herumtanzen und Rad schlagen, die Augen rollen und mit den Zähnen grinsen, auf den Boden stampfen und juchzen, in die Hände und auf die Schenkel klatschen, sich schütteln vor Lust und kerzengerade in die Höhe hupfen, als sei er von Gummi. Das hast du gemacht! einfach so phantasiert aus dem Kopf?"

Heiner lächelte und sagte: „Und so war dir dabei? Allerdings sonderbar!"

„Ja, was hast denn du dir dabei gedacht?" fragte sie.

„Nichts! Ich bin halt sehr lustig, daß du gekommen bist. Gedacht habe ich nichts, gehorcht hab' ich und mich gefreut, daß es gut klang, und es war mir so wieselwohl dabei, gerade wie wenn wir als Kinder vor Lust jauchzten und schrieen."

„Spiel doch weiter!" sagte sie nach einer Pause, in der sie herzlich, doch immer noch etwas verwundert, sowohl über ihr plötzliches Beisammensein wie über das Neue und Ungewohnte an Jedem, einander angeschaut und manchmal zugenickt hatten. Er aber erwiderte, indem er sich den Schweiß von der Stirn wischte: „Ja, wenn es auf Kommando ginge! Das kommt wie die Sonne, die ich auch nicht am Bändel habe. Wir wollen lieber in den Garten hinunter gehen, dort ist's jetzt schön kühl."

Helene aber blieb in ihrem behaglichen Lehnstuhl, der vor dem Tisch am Mansardenfenster stand, und schaute im Zimmer umher, das sie, so wohlbekannt es ihr war, fremd anmutete. Es war nicht mehr das Bubenzimmer, in dem das Gerät stand, wie es auf den ersten Augenschein praktisch dünkte: nun war Alles nach den Bedürfnissen des Auges angeordnet, und wie es der freudigen Dankbarkeit dieses verehrungsfrohen Alters entspricht, hingen und standen Heiners Lieblinge aus der Kunstwelt überreichlich an den Wänden, in Relief, Büsten, Holzschnitten und Photographieen; bei Manchem, von dessen Werken er nie etwas gehört hatte, war der Umstand, daß er Musiker Maler oder Dichter war, Grund genug gewesen, sein Bild aus einer Zeitschrift herauszuschneiden und an die Wand zu heften.

Ein Wagen polterte auf der Straße vorbei, da zog ein silbernes Klingen durchs Zimmer, sodaß Helene erstaunt emporschaute, woher es käme, und nun erst einen glänzenden Triangel nebst Stäbchen mitten von der Decke herabhängen sah.

„Was ist denn das?" fragte sie.

„Ach, ein Scherz!" sagte er. „Weißt du, die Griechen haben manchmal bösen Mächten, um ihnen zu schmeicheln und sie zu begütigen, gute Namen gegeben, wie wenn wir den Teufel „Nothelfer" anreden wollten. Weil nun dieses Instrument so unheimlich geometrisch aussieht, und die Mathematik doch die böse Macht ist, die mich einstweilen in den Fängen hat, so habe ich ihr dieses Ding da als Weihegeschenk aufgehängt." Das Lächeln, mit dem er den Triangel angeschaut hatte, ging in trüben Ernst über, indem er hinzusetzte: „Ich fürchte aber, es rührt sie auf die Dauer nicht, so rührend es klingen kann!"

„Hast kein — hast kein gutes Zeugnis?" fragte sie kleinlaut.

„Es passiert," antwortete er, „aber die aufgewendete Zeit und Mühe ist der elende Dreier mit „noch" davor und einem unsichtbaren Fragezeichen dahinter nicht wert. Ich wollt aber tanzen und springen, wenn es die drei Jahre vollends noch so weiter ginge. Ja, hollah —! — Uebrigens —" er streckte die Hand nach der ihrigen aus und zog das Mädchen mit einem raschen Ruck vom Sitze auf, sodaß es an ihn anprallte, faßte es bei den Schultern und schob es vor sich hin: „Uebrigens hab ich mir vorgenommen, in den ganzen Ferien nicht an Mathematik und den ganzen Schulkram zu denken. Verstandez-vous? Jetzt geht's in den Garten! Du bist ja garnicht mehr größer als ich!"

Er setzte sich auf das Treppengeländer, glitt, mit der Rechten Helenes Schulter haltend, hinab und sprang auf den Treppenabsatz nieder, daß es dröhnte.

„Kannst du nicht mehr?" fragte er.

„Nimmer rutschen können —?!" lachte sie, sah vorsichtig die Treppe hinab, ob niemand käme, setzte sich aufs Geländer, breitete die Arme aus und fuhr singend hinab, hinter ihr drein Heiner, der sich wieder, während sie leicht abhüpfte, schwer aufplumpsen ließ.

Sie waren vor der Glasthür der Wohnung angekommen, traten ein, da das Mädchen etwas holen wollte, und fanden bei Heiners Mutter eine Bekannte aus der Nachbarschaft sitzen, mit einem kleinen Marktkorb auf dem Schoße.

„Nicht wahr," sagte Heiner nach der Begrüßung, „man merkt's doch gleich, daß der Unband wieder da ist: wenn sie die Treppe herunter schwebt, wackelt das ganze Haus."

„Aber —" rief Helene errötend mit vorwurfsvollem Blick, während er fortfuhr: „Haben Sie es nicht gehört, Frau Berner?"

„Freilich!“ erwiderte sie, auf seinen Scherz eingehend, „hab auch gleich gedacht: die Helene Mahler muß da sein! Man sollt es freilich kaum glauben, daß ein großes Mädchen, das lange Röcke trägt und wahrscheinlich jetzt „Sie“ heißen will, noch so ungattig herumpoltert; aber — die Helene kennt man ja!“

„Aber —! aber —!“ stieß das Mädchen mit halber Stimme heraus, tief beschämt, und wollte doch den Freund nicht lügenstrafen; ihre großen, blauen Augen füllten sich mit Thränen und strahlten nur um so silbriger durch ihr Blinzeln hindurch, indem sie bald ihn, bald die Frauen ansah. „Ich — hätte so — gepoltert —!“

Heiner aber sagte schon eifrig dazwischen: „Frau Berner, es ist ja garnicht wahr! Ich hab' ja bloß so gesagt zum Spaß! Ich hab' ja selbst den Lärm gemacht!“

„Was du nicht sagst!“ rief die Frau mit erstaunter Miene, „was du nicht sagst! — Meinst du wirklich, du Hospe, ich thät dir glauben, das Mädel könnt' mit seinen papierdünnen Sommerschühlein so einen Randal verführen?! — Du mußt die Leute aufziehen wollen, wenn du selbst noch keinen Spaß verstehst. Du bist mir ein Held! Hat das Einjährige und ist noch zu dumm, einen Scherz durchzuführen! — Wenn der da die Thränen so locker sitzen, laß sie doch heulen! Die hat früher manchmal, wo sie es nötiger gehabt hätte, nicht das Gesicht verzogen! — Mädel, du hast's, scheint mir, wie die Birnen dies Jahr, die sind auch so wässerig. — Da habt ihr was auf euern Schmerz!“ sie gab dem Mädchen die Hände voll Birnen und sprach dann mit Heiners Mutter weiter.

Helene und Heiner zogen kleinlaut und beschämt mit ihren Birnen zur Thür hinaus. Auf dem Gang sagte sie: „Jele, bin ich dumm! Heiner, bist du mir bös?“

„Auch noch!“ lachte er, „dummes Volk sind wir ja, da hat sie schon Recht, aber so bös meint sie es ja garnicht. Die ist nur immer so grob, damit sie einem ungeniert was schenken kann.“

Rundschau.

Literatur.

• Stiftungen für literarische Zwecke.

Die Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung, die wir den Lesern schon im Anschluß an die Goethe-Stiftungs-Agitation empfohlen haben, richtet jetzt einen Aufruf an die Oeffentlichkeit. Sie will dem alten guten, aber nicht „dekorativen“ und also nicht modischen Gedanken dienen, deutsche Dichter weniger „mit Mälern von Stein und Erz“ als durch Verbreitung ihrer Werke im Volk zu ehren, und erstrebt zu diesem Zwecke das Urheberrecht geeigneter Dichtungen zu erwerben und sie in billigen und guten gebundenen Ausgaben in den Handel zu bringen. Was uns öffentlich und privatim darüber mitgeteilt worden ist, wie man vorzugehen, was man herauszugeben gedenkt, das scheint uns durchaus zweckentsprechend und gut. Dr. Ernst Schultze, der verdiente Leiter der öffentlichen Bücherhalle in Hamburg, läßt an jeden, der sich meldet, Aufruf und Satzungen versenden — wir empfehlen, davon Gebrauch zu machen.

Noch von zwei weiteren sehr erfreulichen Stiftungen ist zu melden. So von einer neuen „Schillerstiftung“ des Herrn Franz Schütte in Bremen, welche 100 000 Mk. dazu bestimmt, Volksschülern unentgeltlich klassische Theaterstücke vorzuführen. Dann

von dem Vermächtnis des Kußzinskischen Ehepaars in Berlin, das die Zinsen einer Viertel Million zu Unterstützungen für Musiker und Dichter aussetzt. Wie erfreulich wär' es, wenn die Beispiele in andern Ländern endlich auch von unseren vermögenden Männern und Frauen durch große Stiftungen für geistige Kultur fortan häufiger nachgeahmt würden! An Gelegenheiten dazu fehlt's wahrlich nicht, den Namen eines *sehr* geeigneten Abnehmers wollen wir unsern Lesern sogar ins Ohr flüstern: Dürerbund heißt er. Wie viel Gutes kann jetzt schon alljährlich durch die Stiftung des einen Ungenannten geschehen, der das Bürgschaftskapital für die Kunstwart-Unternehmungen spendete!

* *Weimar und die Heimatskunst.*

„Was gäbe es für Deutschland Größeres als die Wiedergeburt seines Volksgeistes? Was Größeres als die Wiedergeburt eigenartiger künstlerischer Formen? Was Größeres als den Ausbau eines nationalen, uns eigentümlichen Theaters? All diese Bestrebungen umfaßt die Heimatskunst." So schreibt Wachler in der „Weimarischen Zeitung," und dann fragt er: „wo aber fände sich eine Stätte, mehr geeignet, der Mittelpunkt solcher Bestrebungen zu werden, als Weimar-Eisenach?" „Die Stillen im Lande finden ihren Weg, ob auch vereinzelt und zerstreut; Wirkung im Großen aber kann nur durch den Zusammenschluß gleichgearteter Kräfte erzielt werden. Ein Vorort ihrer gemeinsamen Bestrebungen, ein Mittelpunkt ihrer Thätigkeit allein kann den notwendigen Gegendruck gegen das Schwergewicht Berlins abgeben."

Wir sehen wohl alle die Bedeutung der Heimatskunst darin, daß sie irgendwo *wurzelt*, in einem festen Boden wurzelt: daß sie in organischem Zusammenhange mit dem Leben der Heimat sich aus deren eigenen Nähradern mitnährt. Der Thüringer aus thüringischen, der Bayer aus bayerischen, der Friese aus friesischen, der Rheinländer aus rheinischen. Wir verständen Wachler sicherlich falsch, wenn uns schiene, nach seinem Plane sollte künftig der Bayer, der Friese, der Rheinländer u. s. w. seine Heimatkunst aus thüringischen Brunnen speisen. Wie aber denkt er sich die Sammlung gegen Berlin in Weimar, wenn die Vertreter der verschiedenen Gaue nicht dort leben? Sollen sie nur dort tagen? Soll das Weimarer Theater die verschiedenen Heimatskunst-Dramen aufführen, die doch nur ein jedes in *seiner* Heimat am rechten Platze wären? Wir versparen uns ein Eingehen auf den Plan, bis wir Näheres darüber gehört haben. A.

* *Nataly von Eschstruth.*

„Seine Majestät der deutsche Kaiser hat geruht, die Widmung des neuesten Romans von *Nataly von Eschstruth* ›Die Bären von Hohen-Esp‹ anzunehmen."

So steht im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel" vom 4. Juni 1902 zu lesen — und muß also wohl auch wahr sein.

Theater.

* *Kainz als Hamlet.*

Sada Yacco, Coquelin, die Duse — mag Kainz den Kreis gerechterweise beschließen, denn er ist doch der gegenwärtig reifste Künstler, die merkwürdigste Individualität auf unsrer Schauspielbühne. Ich sah ihn als Hamlet wieder, dem Prüfstein für das Talent fast all unsrer großen Darsteller. Der Eindruck war ein recht gemischter: Kainz stellt nicht dar, d. h. er ging nicht mit Leib und Seele in dem Charakter auf, auch „spielte" er ihn nicht, kühl abwägend und ohne innere Beteiligung etwa, sondern er suchte die Mitte zu halten und interpretierte seine Aufgabe rednerisch intim mit Aufgebot aller reichen Intelligenz, allem immer

noch jugendlichem Temperament seiner Begabung. Ein Mangel an innerer Teilnahme aber, der doch auf einem Mangel an Phantasie beruht, trat bei der Erscheinung des Geistes besonders hervor, von der Kainz ganz und gar nicht überwältigt wurde. Wohl ließ er das Schwert im Moment schmerzlichsten Erschreckens fallen, vergaß aber nicht, es bei der ersten Gelegenheit im Beisein des Geistes zu weiterem Spiel sehr unnötig aufzuheben. Ein kleiner Zug, allerdings, aber äußerlich hier doch nicht. Vielleicht der Höhepunkt der ganzen Leistung war die Szene mit Ophelien, das jähe Hinüberschnellen aus der Hingebung in den bittersten Argwohn und Spott. Seine Neigung zu beständigen Kontrasten läßt freilich für den Künstler das Nahen einer Manier befürchten. Mit sprunghafter Absichtlichkeit zerreißt er sich das eigene kaum geschlossene Netz der Stimmung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Dabei entgleitet ihm unversehens auch der darzustellende Charakter, und was übrig bleibt, sind geistvoll interpretierte Szenen.

Immerhin, auch das ist eine Leistung, die nicht unterschätzt werden darf. Die Kainzische Rhetorik, dekorativ aufs feinste anregend wie sie ist, ergäbe, ins abstrakt Sichtbare übersetzt, etwa Linien von jener halb fließenden, halb hüpfenden Zweckbewegung, mit einem Zusatz von freiem Spiel, — wie sie unser neues Kunstgewerbe so mannichfaltig kennzeichnen. Seine Art hat etwas von der zielbewußten nüchternen Eleganz van de Veldes und der nervösen Anmut von Fidus zugleich. Wenn man ihm inmitten einer Truppe aus dem Durchschnitt begegnet, wirkt er wie ein Mensch aus einer andern Zeit. E. K.

Musik.

* Von Hermann Ritters „Enzyklopädie der Musikgeschichte" (Leipzig, Max Schmitz) liegt der erste Band vor. Gesteh ich's, er hat mich einigermaßen enttäuscht. Und man könnte ein lebendig geschriebenes, gutes Buch über diesen Gegenstand so wohl brauchen! Aber schon die unglückliche katechetische Anlage beraubt den Verfasser eines der wirksamsten Mittel, der fließenden, anschaulichen Darstellung, und macht die Lektüre für einen künstlerisch denkenden Leser recht unerquicklich. Mit Ritters Sachkenntnis auf dem Gebiete der ägyptischen, hebräischen und hellenischen Musik ist es trotz einer gewissen Gelehrtthuerei nicht gar weit her. Was im besondern die alten Griechen anlangt, so blieb ihm die neueste Literatur darüber (Thierfelder, Fleischer, Batka, Kralik) wohl unbekannt, sonst hätte er sich die merkwürdigen Analogien mit der modernen Entwicklung doch wohl nicht entgehen lassen. Kann dieser Band somit den Ansprüchen eines gebildeten Kunstfreundes nicht genügen, so sei doch gerne eingeräumt, daß der Verfasser auch allerhand hübsche Einzelheiten, die man anderswo nicht findet, zusammengetragen und den Wert des Buches durch interessante Bilder erhöht hat. Die einleitende „Betrachtung über das Wesen der Tonkunst" ist angenehm zu lesen und enthält manche treffende Bemerkung. Freilich in denen über die Programm-Musik zeigt sie auch sehr anfechtbare Gemeinplätze, und es empfiehlt gerade einen Historiker nicht, wenn er als die „eigentliche" Musik die absolute verkündet, die doch erst etwa seit zwei Jahrhunderten überhaupt von der Gesangsmusik losgelöst ist. Gut ist die Unterscheidung zwischen antiquarischer und lebendiger (Ritter sagt: monumentaler) Tonkunst, und ich knüpfe daran eine Hoffnung für die weiteren Bände des Werkes. Ritter, der Erfinder der Altgeige, ist, wie sein Mißlingen im Antiquarischen beweist, kein strenger Wissenschaftler, aber wohl ein Künstler von Herz. Das muß ihm, sobald er einmal auf das

Feld noch heute **lebendiger** Musik kommt, einen schönen Vorteil sichern.
R. B.

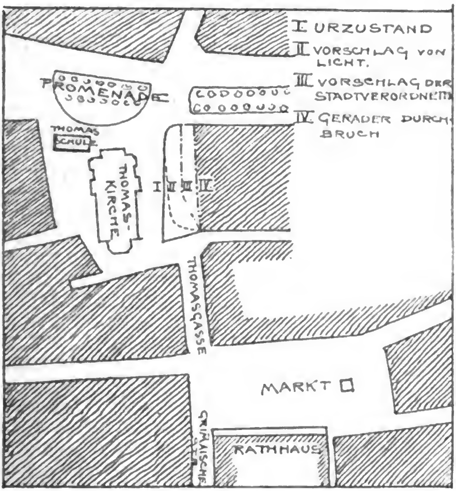
Bildende und angewandte Kunst.

* Der jüngst verstorbene **Emil Lugo** teilte das Schicksal nicht weniger Künstler, er sank nach einem frühen Erfolge in lange Vergessenheit und ward im Alter als Meister wieder entdeckt. Nachdem er lange Jahre in vollkommenster Zurückgezogenheit in Freiburg im Breisgau gelebt hatte, erschienen seine Arbeiten in der Mitte der neunziger Jahre in der Münchner Sezession, der man das Verdienst der Wiederentdeckung Lugos zuschreiben muß. Sein Gebiet war die Landschaft und zwar eine visionär geschaute, heitere Traumlandschaft, die er mit anmutigen Gestalten bevölkerte — wollte man seine Stellung mit einem Schlagwort kurz und ungefähr bezeichnen, so könnte man sagen, daß er der Gattung, wenn auch nicht der Bedeutung nach, zwischen Thoma und Böcklin stand. Lugo war thatsächlich einer unserer besten Landschaftsmaler, wenn er auch nie den Ruhm erlangte, der ihm eigentlich gebührt hätte.

* Traurig ist das Geschick **Otto Eckmanns**, der in der Mitte seiner dreißiger Jahre kürzlich verstorben ist, nachdem er sich in zäher Arbeit eine außergewöhnliche Stellung selbst geschaffen hatte. Sein Name ist so bekannt geworden, daß man kaum nötig hat, etwas über seine Werke zu sagen. Unsrer Ansicht nach war er zwar keins jener tiefgrabenden Genies, die den Besitzstand unserer Kunst um Schätze bereichern, wohl aber eines jener außerordentlich leicht schaffenden und sich anpassenden Talente, die wir halt auch brauchen. Ganz sicher war Eckmann eben als solch ein fruchtbares Talent einer von denen, die dem „modernen Stil" zu so raschem Durchbruch verhalfen. Wie hoch wir im allgemeinen den Wert dieses modernen Stils einschätzen, das haben wir ja genugsam gesagt, aber gerade in der Erinnerung auch an unsre Bedenken sei es betont, daß wir Eckmann einige ganz ausgezeichnete Arbeiten danken, und daß er auch in den übrigen nie trivial wurde, wie auf gleichem Gebiete so viele andre. Vor seinen späteren Arbeiten wird man seiner schleichenden Krankheit (Eckmann war schwindsüchtig) gedenken müssen, um ihm gerecht zu bleiben.

* **Zur Umgestaltung Leipzigs.** Wer kürzlich durch Leipzig gekommen ist, wird beim Durchqueren des Marktplatzes einen Schrecken bekommen haben. Das war früher eine ruhige geschlossene Anlage, die selbst durch fragwürdige Neubauten und feindselige Reklameschilder nicht aus ihrer Grundstimmung gebracht werden konnte, — jetzt wird das Geheimnis dieser Stimmung auch dem Unaufmerksamen ex contrario enthüllt: der Marktplatz hat ein Loch bekommen. Dem geschäftskundigen Leipziger erschien es schon lange als ein verlockender Gedanke, die Grimmaische Straße, die in ihrer Eigenschaft als offizielle „Bummelstraße" der Leipziger natürlich mit Gold gepflastert ist, über die Thomasgasse hinaus bis zur Promenade in einem Zuge zu verlängern. Man sagte sich ganz richtig, daß nach einer eigentümlichen Analogie des Gesetzes der Trägheit der Strom der Passanten unvermerkt an einigen hundert Metern Ladenfenster mehr vorbeigeführt werden kann, wenn man nur dafür sorgt, daß dieser Strom ein gerade verlaufendes und keinen noch so geringfügigen Anlaß zum Zurückprallen bietendes Flußbett finden würde; so entstand das Ideal des geraden Durchbruchs der Thomasgasse in der Verlängerung der Grimmaischen Straße über den Markt hinaus. Dieser Durchbruch ist jetzt durch Niederlegung der die Thomaskirche flankierenden Pastorenhäuser erfolgt, — und plötzlich offenbart sich

das Geheimnis der Wirkung des Marktplatzes. Es lag darin, daß alle Straßen so in den Platz mündeten, daß man von keiner Mündungsstelle aus in die leere Flucht der anderen Straßen sehen konnte. Dieses Grundprinzip aller Platzanlagen ist jetzt durchbrochen, man sieht plötzlich durch die verlängerte Thomasgasse ins Blaue hinein, — der Marktplatz hat ein Loch, ein Loch so verhängnisvoll, daß alle mühsam erhaltene Platzpoesie aus diesem Loch rettungslos abzufließen scheint und nichts zurückbleibt, als eine hohle blasenartige Erweiterung, die sich einem Straßenzuge angliedert.



Das ist noch nicht Alles. Wer die Prinzipien der Platzanlagen andern Leuten klar machen will, der muß jetzt nach Leipzig gehen, hier kann er wie am Phantom sämtliche hierauf bezüglichen Krankheiten unserer Zeit demonstrieren.

Wenn man früher vom Markte aus die Thomasgasse herunterging, mußte man nach wenigen Häusern fast rechtwinklig um die Ecke biegen, und bei dieser plötzlichen Biegung stieg völlig unerwartet die reichgegliederte Silhouette der Chorpartie der alten Thomaskirche vor den Augen auf, meisterhaft zum Bilde gerahmt durch die senkrechten Kulissen der Straßenecken. Man wurde dann entweder an der künstlerisch gleichgiltigen Nord-Längsseite der Kirche entlang auf schmaler Straße zur Promenade geführt und konnte von dort aus rückschauend einen vollen Anblick des mächtigen Frontgiebels erhalten, oder man konnte um den Chor herumgehend die Wirkung des Gebäudes im Rahmen eines trefflich abgewogenen geschlossenen Platzes genießen, der an der anderen Längsseite dadurch gewonnen wurde, daß der gewaltige Block der Thomasschule den Ausblick zur Promenade wandartig verschloß. Diesen Thomaskirchhof-Platz hat man wenigstens im Prinzip zu retten versucht; man hat beschlossen, das neue Superintendenturgebäude an die Stelle

der gefallenen Thomasschule zu errichten, — eine Rettung, die leider im Prinzip stecken blieb, denn anstatt das neue Gebäude wieder in streng-geschlossenen Massen zu errichten, prämiierte man eine liebenswürdige reichgegliederte Villa, die mit ihrer malerischen Silhouette niemals den Eindruck einer Platzwand, der hier nötig war, machen wird. Darum handelt es sich aber jetzt nicht, sondern jetzt droht die neue Gefahr, die den Marktplatz durchlöchert, zugleich der anderen Seite der Thomaskirche, und während die Lage dieser Kirche früher als Muster dafür gelten konnte, wie man ein Gebäude durch geschickte Wechseldisposition von Straße, geschlossenem und offenem Platz in seiner Wirkung ästhetisch geradezu „auszuschlachten“ vermag, ist man jetzt einem Musterbeispiel dafür sehr nahe, wie man die Wirkung eines Bauwerks mit geringer Mühe totschlagen kann. Wird nämlich die Thomasgasse statt mit ihrem bisherigen Knicke geradlinig im Zuge der Grimmaischen Straße fortgeführt, so entsteht an der öden Nordlängsseite der Kirche ebenfalls ein Platz von der Größe des Thomaskirchhofs, d. h. in Wahrheit entsteht kein Platz, sondern ein undefinierbares stimmungmordendes Vakuum, das an zwei Seiten des Abschlusses entbehrt und im Antlitz der Stadt wirkt, wie eine Zahnlücke.

Dieser Zustand von Markt und Thomaskirche ist glücklicher Weise einstweilen provisorisch, aber ein mächtiger Strom in der öffentlichen Meinung wünscht sehnlich, dieses Provisorium im wesentlichen zum Definitivum zu machen. Und deshalb gilt es gerade jetzt die Stimme zu erheben, denn alle, die überhaupt sehen können, vermögen sich jetzt praktisch von dem zu überzeugen, was Fachmänner längst betont haben: daß es sich hier um Leben und Tod desjenigen Teils von Leipzig handelt, der eigentlich den einzigen Rest altehrwürdigen Stadtgepräges im weiten Häusermeer gewahrt hat. Die Sache scheint so harmlos, bloß der Knick einer Straße, aber im Schachspiel der Interessen würde die gerade Verlängerung der Thomasgasse einen ungewöhnlich wirkungsvollen Zug bedeuten, einen Zug, der gleich zwei der bedeutsamsten Figuren des Stadtbildes zu Fall brächte. Solch ein Zug muß doch wohl verhindert werden.

Man verhindert ihn aber nicht durch halbe Maßregeln. Der ganze Ausblick durch die Thomasgasse muß durch einen Abschluß gedeckt, — die Längsseite der Kirche darf durch gar keinen platzartigen Raum freigelegt werden.

Die Verwaltung der Stadt machte es dieser Frage gegenüber so, wie das meistens in solchen Fällen zu geschehen pflegt. Sie war durchaus nicht verstockt gegen die ästhetischen Warnungen, aber sie addierte die Forderungen der Fachmänner und die Wünsche des Publikums und dividierte durch Zwei. Sie beschloß den Ausblick durch die Thomasgasse zur Promenade weder ganz zu schließen noch ganz zu öffnen, sondern an der Stelle des fraglichen Knickes die Flucht des neuen Straßenzuges in die Mittelaxe der bisherigen Thomasgasse zu legen. Sie machte es wie jener Mann, der sich von einem Bein, das amputiert werden mußte, doch nicht ganz trennen wollte, und deshalb halbierend die schadhafte Seite der Länge nach absägen ließ. Der Mann verblutete leider.

Oh über diese Kompromisse der alleinseligmachenden Mehrheitsbeschlüsse! — Ich weiß, keiner will sie eigentlich und keiner freut sich dran; fragt man den Einzelnen, so verwünscht er sie, und doch blühen sie in vollen Saaten. Da wäre es bald besser, das Loos entschiede solche Alternativen, damit sich doch wenigstens Einige freuen statt Keiner.

Jetzt ist es noch Zeit, die Gestaltung dieser Frage zu regeln. An Vorschlägen,

die den ästhetischen Forderungen genügen und zugleich die berechtigten Forderungen des Verkehrs vollauf berücksichtigen, fehlt es nicht. Hugo Licht hat bereits beim Preisbewerb um das Superintendenturgebäude diesen Punkt einer höchst einleuchtenden Bearbeitung unterzogen. Er fand die Lösung in einem halbkreisförmigen Uebergang, der das Bild der Thomasgasse wirkungsvoll und völlig deckend abzuschließen erlaubt und doch den Verkehr glatt aus der Flucht der Thomasgasse um die Ecke herum an die Seite der Kirche leitet. Es handelt sich also nicht um ein Entweder-Oder von Praktischem und Aesthetischem, sondern nur um eine reinliche Entscheidung. Solche Entscheidung mag an maßgebender Stelle nicht leicht durchzufechten sein, aber der Kampf lohnt sich; ein richtiger Entschluß in Fragen des Städtebaus ist ein Geschenk, das Generationen gemacht wird. Wenn Aristoteles sagt, daß es das Ziel des Städtebaus sei, den Menschen „sicher und zugleich glücklich“ zu machen, so gilt das heute noch; der Begriff „sicher“ hat sich heute in „gesund“ umgestaltet, der Begriff „glücklich“ aber umfaßt neben praktisch-geschäftlichen Gesichtspunkten, an denen einige Wenige Anteil haben, zugleich ästhetische Forderungen, die allen zugute kommen, selbst wenn sie's zuerst nicht merken.

Fritz Schumacher.

• Wie's gemacht wird, wenn man ein Bild eines Künstlers nicht für eine Galerie ankaufen und doch so thun will, als wollte man's.

Also gesetzt: man „sollte“ doch eigentlich ein Bild von X. in der Galerie haben — das läßt sich nicht mehr bestreiten. Die wirklichen Freunde seiner Kunst schlagen nun das beste Bild vor, das sie von ihm kennen. Nein, sagen die Feinde, das nicht, aber jenes! und schlagen das schlechteste vor. Um keinen Preis, sagen die Freunde, und man kann sich nicht einigen. Ballotage. Das erste Bild — das gute — stimmen die Feinde tot. Das zweite — das schlechte — stimmen grollend die Freunde tot. Also: man kauft keines, und X., der endlich vertreten sein sollte, wird wieder nicht vertreten — obgleich doch alle „einig“ darin waren, daß es Zeit dazu sei!

So geschehen jetzt wieder in ... Nein, wir wollen lieber nicht sagen, wo. Das Häßlichste an diesem Brauche ist, daß er sich nie beweisen läßt, und so gäb's doch nur eine entrüstete Ableugnung nach außen, während man im treuen Vereine ob des gelungenen Spaßes sich anschmunzelte. Besser, die Niedrigkeit der Sache wird ganz aus der Sache selber heraus uns allen so klar, daß wir uns in Zukunft schon vor dem Verdachte fürchten, mit solcher Erbärmlichkeit in Zusammenhang gebracht zu werden. Diese Furcht würde am allereinfachsten lehren, zu einem Ziel, das man zu billigen vorgibt, auch den Weg zu finden.

Vermischtes.

• Zum Vogelschutz hat man nun endlich nach langjährigen Mühen, um das der Justizrat Bech hochverdient ist, ein internationales Abkommen zustande gebracht. Unser Reichstag hat's genehmigt, u. a. Oesterreich, die Schweiz und Frankreich sind mit beim Bunde. Aber Holland, Dänemark, Norwegen und England fehlen noch, und vor allem fehlt noch Italien, das Heimatland des widerwärtigsten Massenmordes der Vögel. Und doch ist gerade Italien seiner Lage wegen auch für den Schutz der nordischen Zugvögel das wichtigste Land von allen. Werden die wenigen Stimmen, die drüben im Welschland den Landsleuten von der Roheit ihres Wüstens unter den Vögeln sprechen, je so gehört werden, daß sie wirken? Oder wird die Verachtung dieses Treibens bei allen Kulturvölkern ringsum endlich einmal das nationale Ehrgefühl der Italiener zum

Handeln aufrufen? — Das Gesetz ist auch noch recht lückenhaft, die Lerche, die Drossel, die Goldamsel sind neben manchen andern Sangesgenossen noch schutzlos, von denjenigen Vögeln ganz zu schweigen, die ihrer Schönheit wegen verfolgt werden, weil sich das einflußreichere Geschlecht der Gänse mit ihren fremden Federn putzt. Vorläufig handelt sich's eben nur um eine „Uebereinkunft zum Schutze der für die Landwirtschaft nützlichen Vögel" — soweit, daß man an eine Uebereinkunft zum Schutze der Naturschönheit denken könnte, sind wir ja noch nicht.

* Zu unsrer Empfehlung des Berliner Tierschutzkalenders wird uns von einem Sachverständigen geschrieben: „Ohne Frage ragt der Kalender weit über alle ähnlichen Kalender hinaus, er ist der einzige, der literarisch ernst zu nehmen ist. Um so mehr aber ist es am Platze, darauf hinzuweisen, daß die prächtige Hundegeschichte der Ebner-Eschenbach, ›Krambambuli,‹ hier in unerhörter Weise abgeändert ist; an Stelle des tragischen Ausgangs, auf den alles hindrängt, ist ein ›versöhnender‹ Schluß getreten: der Förster findet den Hund noch lebend, und seiner Fürsorge gelingt es, ihn wieder gesund zu machen. Außerdem finden sich einige unbedeutende Veränderungen. Wir richten die dringende Bitte an die Herausgeber des Kalenders, solche literarischen Verballhornungen in Zukunft zu unterlassen; sie würden sich damit des Dankes und der Förderung aller Literaturfreunde versichern."

Daß dem armen „Krambambuli" ein falscher Schwanz angebunden worden ist, war uns in der That entgangen, denn so weit ging unser Argwohn nicht, daß wir das uns so wohl bekannte Stück in diesem Abdruck noch einmal gelesen hätten. Der Bitte des Anklägers an die Berliner Tierkalendermänner schließen wir uns vollinhaltlich an.

---

* Mit König Albert von Sachsen ist, wenn man will, der Landesherr auch des Kunstwarts dahingegangen, der ja von Dresden aus geleitet wird und während seiner ersten acht Lebensjahre in Dresden auch erschien. Aber es ist nicht das allein, was uns drängt, des entschlafenen Monarchen auch unserseits zu gedenken, es kommt dazu ein menschliches Gefühl der Dankbarkeit für das Verhältnis dieses Fürsten zu dem geistigen Leben seines Volkes in Kunst und Wissenschaft. Wer beobachtet hat, mit welcher Teilnahme König Albert der Aufführung eines gehaltvollen Stückes, einem ernsten Vortrag, einem Kammermusikkonzerte folgte, oder wer mit ihm über solcherlei Dinge sprach, der wußte, daß ihm ein wirklich feingebildeter Geist von suchender Teilnahme an innerer Arbeit gegenüberstand. Und dieser Teilnahme war die Achtung gesellt, die im andern Kopfe auch das andere Ich ehrte, niemals suchte der Fürst seine Meinung in künstlerischen oder wissenschaftlichen Dingen auch nur bei seiner Regierung den Sachverständigen aufzudrängen. Im Gegenteil, er hielt selbst mit der Aeußerung seiner Ansicht in der Besorgnis zurück, daß man ihr, die doch in solchen Fragen immerhin nur eine Ansicht unter anderen blieb, eine über ihren Wert hinausgehende Bedeutung beimessen könnte. So bildete sich unter König Albert das Universitätswesen in Sachsen mustergiltig aus, so gedieh unter ihm die Verwaltung der sächsischen Kunstsammlungen besser als je vorher, so entwickelten sich das Hoftheater und die Hofkapelle unter seinem Beifall zu wirklicher Kunstpflege, wie recht wenige deutsche Hofbühnen sonst. Wir standen in Dresden der merkwürdigen Erscheinung gegenüber, daß auf diesen Gebieten rückschrittliche Bestrebungen weit mehr als vom Hofe von bürgerlichen Kreisen herkamen.

ZUR ÆSTHETISCHEN KULTUR:



KW

DAS SPEYRER THOR ZU FRANKENTHAL I. D. PFALZ
MIT SEINER TELEGRAPHENSTÜTZE

Unsre Noten und Bilder.

Unsere Notenbeilage bringt einige Klavierstücke von Johann Sebastian Bach, die einem Werke entlehnt sind, das nicht wie das „Wohltemperierte Klavier“ oder die „Französischen Suiten“ schon auf dem Klavier jedes Spielers zu finden ist. Die „Englischen Suiten,“ der ersten Leipziger Zeit des Meisters entstammend, führen diesen Namen, weil sie auf Bestellung eines Engländers komponiert sind. Schon bei den alten deutschen Kunstpfeifern war es Sitte gewesen, eine Anzahl von Tänzen zu einer nach dem Prinzip der Abwechslung geordneten Kette zu vereinigen. Als diese Form später in die Klaviermusik Eingang fand, wurde sie besonders von den Franzosen gepflegt und verfeinert. Sie gaben ihr auch den Namen „Suite.“ Was die Reihenfolge anlangt, so hatte sich die Gepflogenheit herausgebildet, auf die gemütliche Allemande die belebtere Courante folgen zu lassen, worauf die würdevolle Sarabande den Mittelpunkt und die leicht dahingaukelnde Gigue den Abschluß bildete. Dazwischen (oft auch an Stelle der Gigue) schob man zuweilen noch andere Tanztypen (Gavotte, Menuett, Bourrée, Chaconne u. s. w.) ein oder ließ dem Ganzen eine Ouvertüre vorangehen. Wir geben, da eine innere Einheit nicht vorliegt, einige dieser Miniaturen aus verschiedenen Suiten. Das erste Stück zeichnet sich durch eine prächtige Frische des Themas aus, das zweite ist ein breiter, seelenvoller Gesang. Das dritte besteht eigentlich aus zwei, allerdings aufeinanderfolgenden Stücken, die hier nur dicht aneinandergerückt sind, weil es der Wirkung sehr zu statten kommt und die reizende Musette in G einen noch köstlicheren Eindruck macht, wenn sie durch die vorausgehende, an sich nicht viel bedeutende Gavotte vorbereitet worden ist. Alle drei dieser Tanzstücke erfordern eine subtile Ausarbeitung des Vortrags und müssen sehr sauber und ja nicht übereilt gespielt werden.

Von unsern Bildern zeigt das erste, „Zur ästhetischen Kultur“ überschriebene unsern Lesern ein liebliches Beispiel von dem, was seine Ueberschrift besagt. Ein kräftiges altes Thor, nicht wahr, dieses Speyrer Thor zu Frankenthal in der Pfalz? In seiner derben Kraft steht es so charaktervoll da, daß man denkt, jeder müsse seine Wucht als den Ausdruck inneren Lebens empfinden. Und siehe, auch die hohe Behörde empfand so, sie dachte: hier muß was Besonderes geschehn. Krönen wir das Thor! Und sie ging hin und setzte darauf — ein Gerüst von Telegraphen- oder Telephonstangen. Das sitzt nun da oben, schwachbeinig zwar, doch schön, dem Greise gleich während der Leipziger Wasserflut. Und es hat seinen Zweck, denn jedem, der des Wegs aus der Fremde daher kommt, sagt es: du irrst dich dennoch, wenn du glaubst, hier sei Schilda, hier ist Frankenthal in der Pfalz. . . .

So eifrig wir Deutschen uns in den letzten Jahrzehnten mit russischer Literatur befaßt haben, der neueren bildenden Kunst Rußlands sind wir im allgemeinen bis jetzt weniger nah getreten, als in unserm eigenen Interesse liegt. Vor allen andern meinen wir da einmal auf Répin hinweisen zu müssen. Wohl sein reifstes Werk ist das Kosakenbild, das wir unsern Lesern diesmal bringen: die Saporoger, die hinter den Stromschnellen des Dniepr wohnenden Kosaken, geben Antwort auf eine Botschaft des Sultans. Das „Historienbild“ ist zwar grade gegenwärtig bei allen „zeitgemäßen“ Leuten sehr in Verruf, aber eine solche Verrufserklärung hat eine ästhetische Berechtigung doch nur dann, wenn das Historienbild mehr ein Wissen seines Schöpfers mitteilt,

eine geschichtliche Anekdote erzählt, statt ein inneres Erlebnis mit den Mittel- und innerhalb der Grenzen bildender Kunst darzustellen. Wer aber zweifelte beim Anblick des Répinschen Bildes daran, daß hier der Künstler durch Vertiefung in fremde Zeiten erst etwas miterlebt hat, bevor er's uns zeigte? Kündet davon nicht aufs deutlichste das restlose Aufgehen des Stofflichen in seelischer Bewegung, in Charakteristik? Was kümmern wir uns zunächst gegenüber der sprühenden Naturwahrheit dieser Bande darum, ob es Kosaken, Chinesen oder Tungusen sind? Was kümmert es uns, ob sie dem Papst oder dem Sultan oder sonst wem schreiben gegenüber dem, wie hier eine packende Stimmung mit hinreißender Ueberzeugungskraft gegeben, wie hier die wilde Lustigkeit einer unbändigen Kriegerhorde geschildert ist? Und spüren wir nicht den kraftvollen Künstler darin, wie er diese Stimmung in den Seelenregungen der Einzelnen widerspiegelt, von dem Schmunzeln sinnender Bosheit an, vom Lächeln belustigter Gutmütigkeit, vom Grinsen derber Kraft bis zum Freudegebrüll und Gewieher greiser Sünder! Was für Naturkerle er uns da ohne alle idealistischen Zuthaten vor Augen führt, und wie er alle diese Charakterstimmen vereinigt zu einem mächtigen Chorus unauslöschlichen Hohngelächters übermütiger Vollkraft! — Was das Werk aber dann an geschichtlichem Wissen mit sich führt, können wir so, ohne im ästhetischen Genuß dadurch beschwert zu werden, mit ruhigem Danke hinnehmen; denn es bleibt Stoff, und will nichts weiter sein, es spielt sich nicht als Kunstgehalt auf, wie das die Waffen und Gewänder auf so vielen „historischen Gemälden" thun, während sie doch gleich falschem Bühnenprunk in Wahrheit von der künstlerischen Hauptsache abziehen. — Wer Gelegenheit hat, nach Rußland selber zu kommen, den möchten wir noch besonders darauf aufmerksam machen, daß er die Tretjakowsche Galerie in Moskau aufsuchen muß, wenn er einen rechten Begriff von der jüngeren russischen Kunst bekommen will. Was er in Petersburg im Museum Alexanders des Dritten findet, genügt keineswegs, wenn man auch dort einzelnes wenige Vortreffliche sieht, wie z. B. gerade das Urbild unsrer Reproduktion hier.
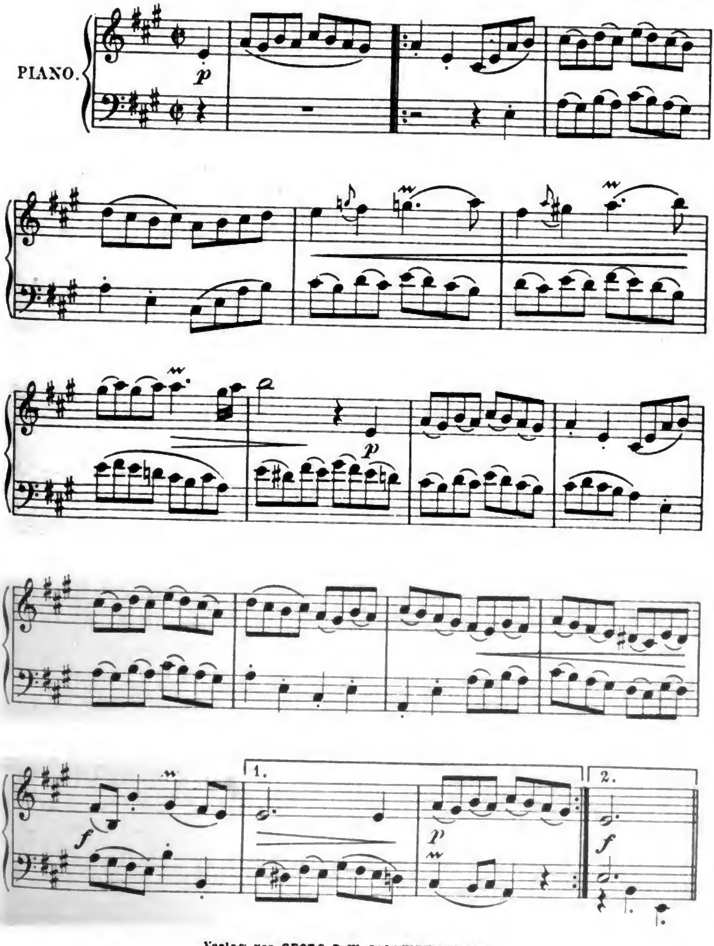
Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.

Beilage zum Kunstwart

Johann Sebastian Bach.
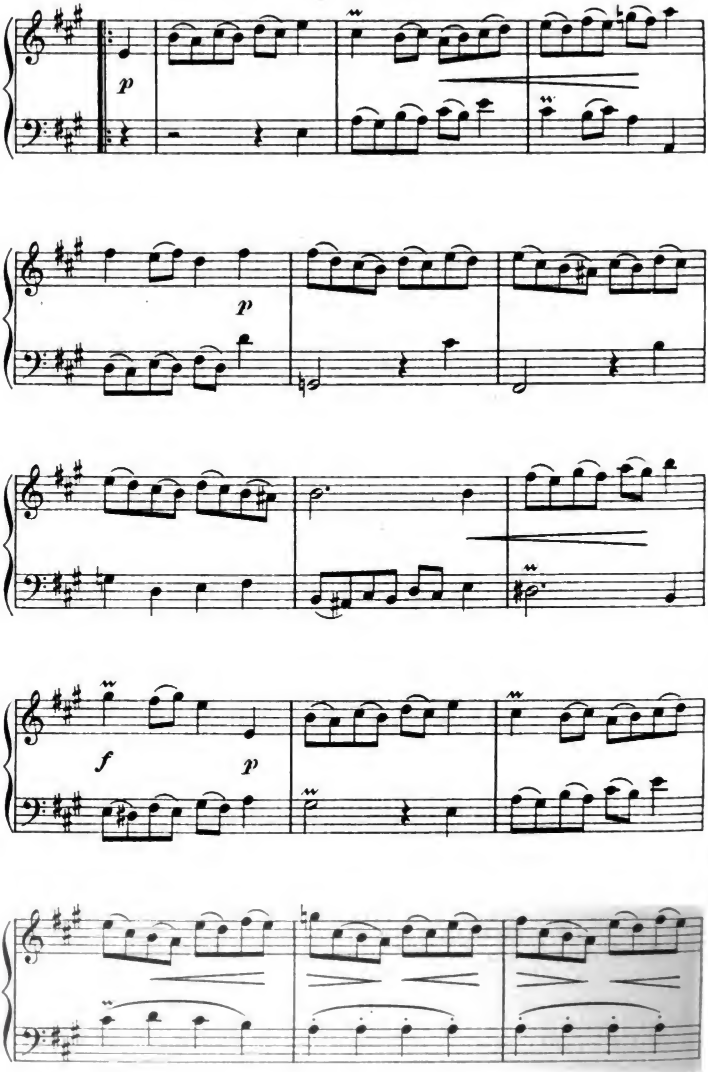
I.
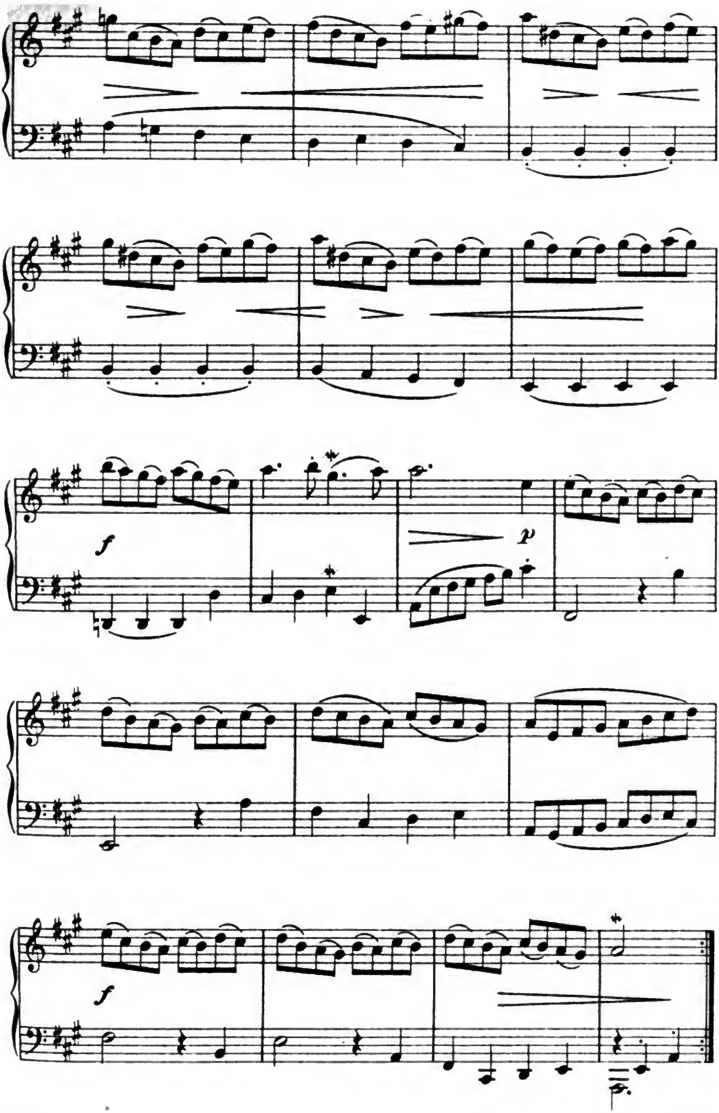
BOURRÉE.



Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München.

E1307
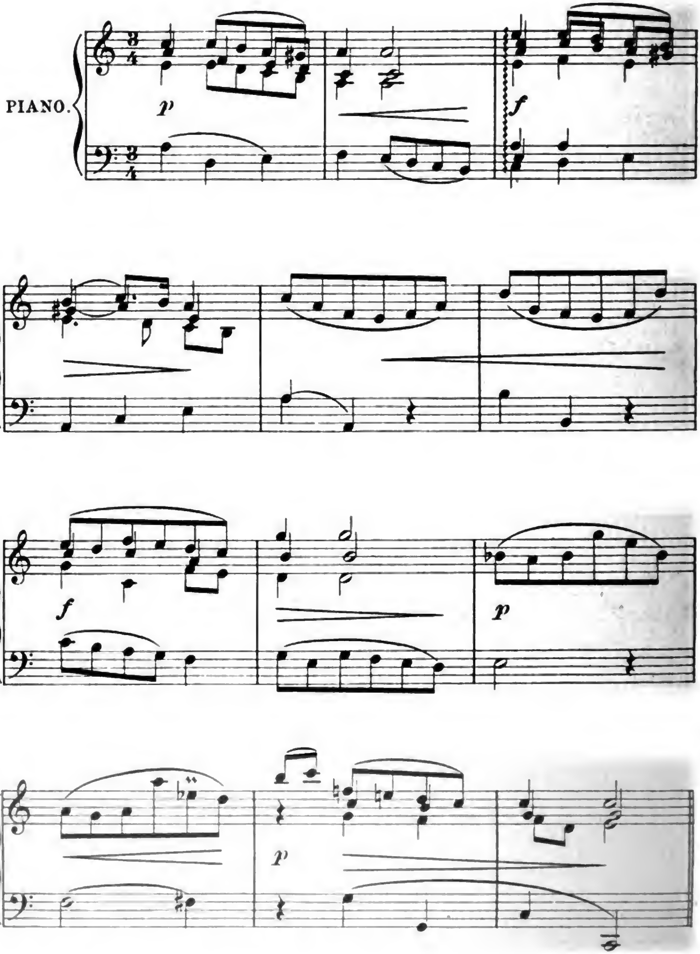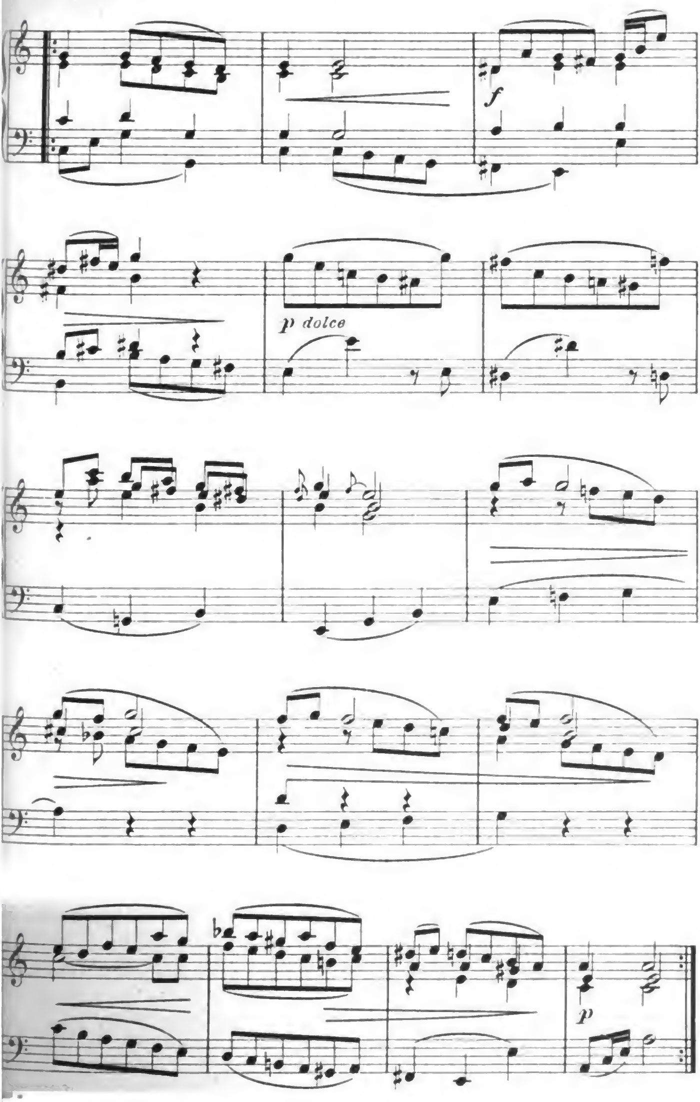




f
p
f

II.
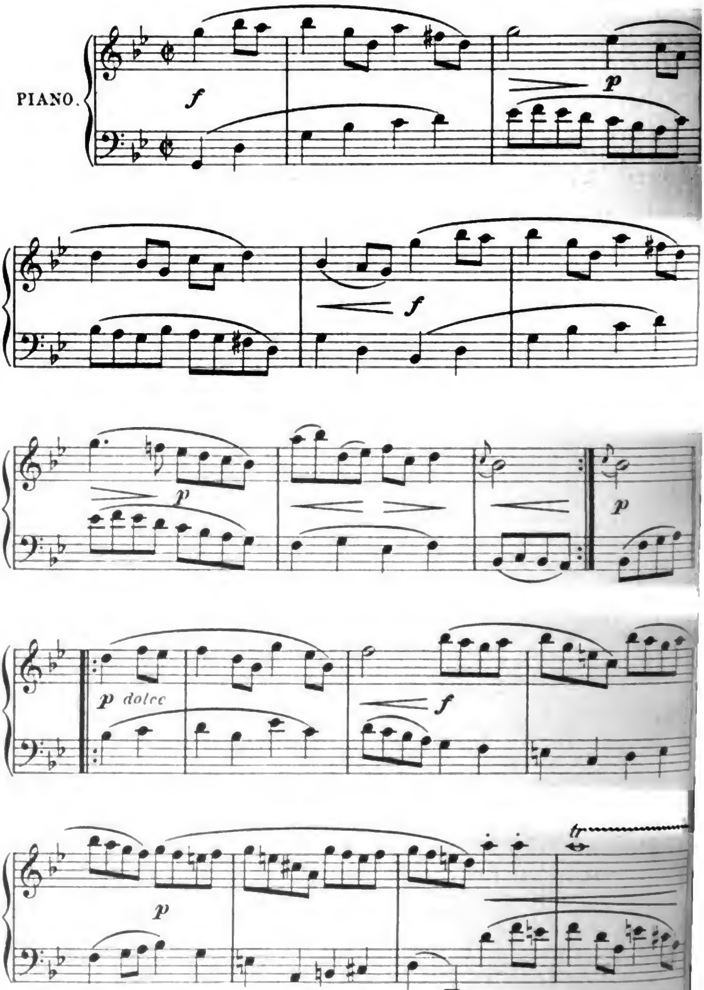
SARABANDE.
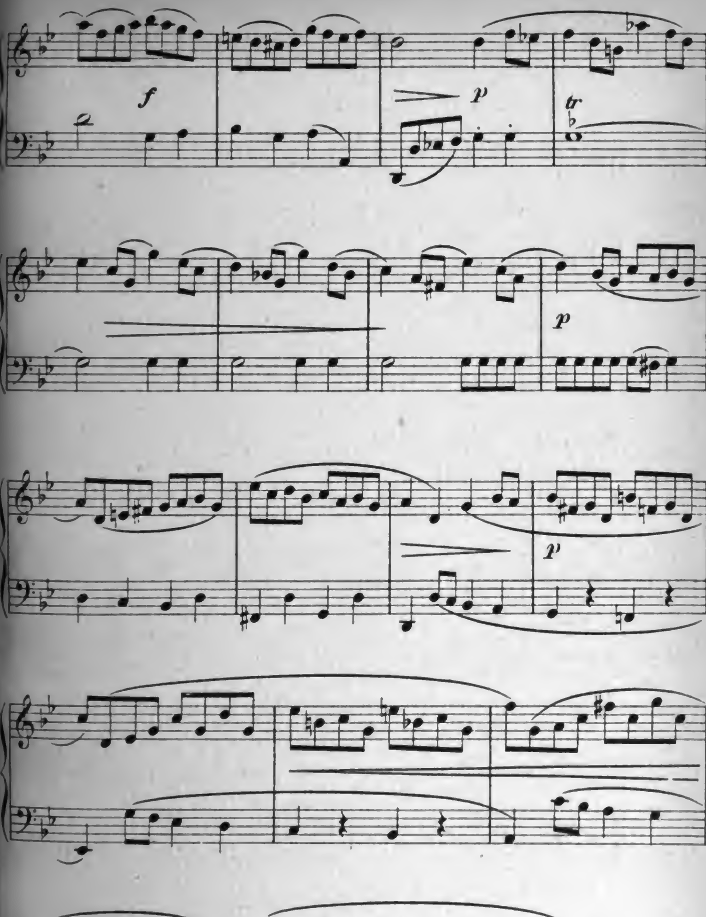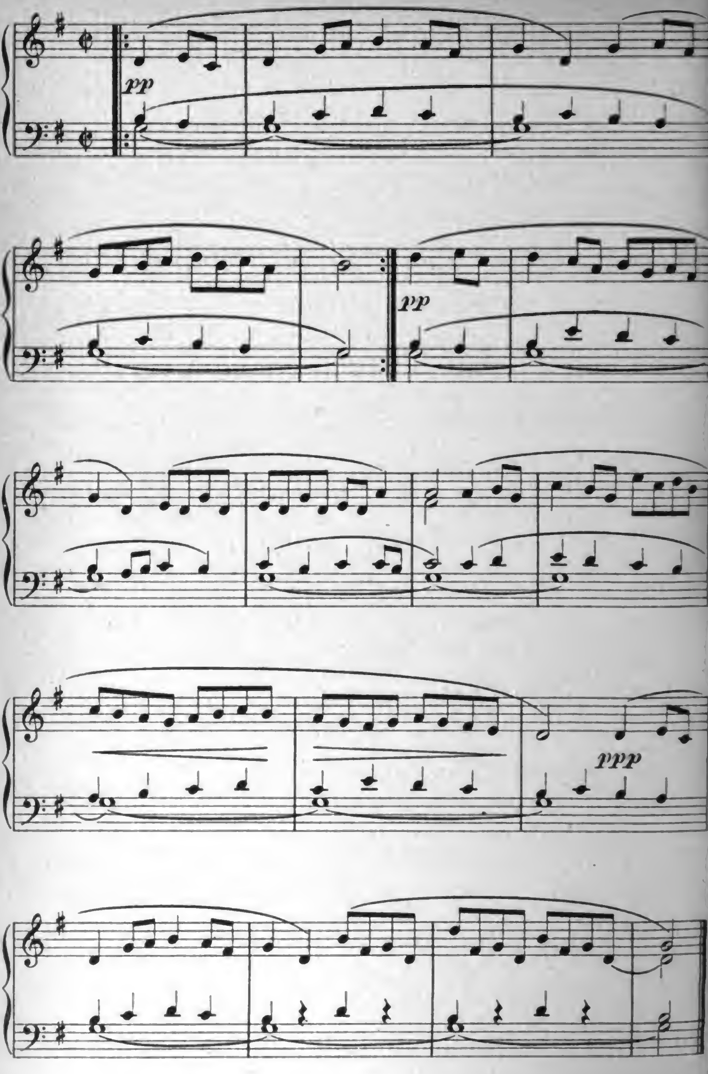



f
p dolce
p

III.

GAVOTTE.







Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.





HJA JEFIMOWITSCH REPIN

15. Jahrg. Zweites Juliheft 1902. Heft 20.



DER KUNSTWART

Gutes Deutsch.

Kürzlich flog wieder einmal ein Vögelein im deutschen Blätterwalde von Baum zu Baum, das sang so seltsam, daß alle darüber lächelten. Das Vöglein war ein vornehmes Tier, und war doch nicht das erste seiner Art, dem es gleichermaßen erging, das Vöglein war ein königliches Oberlandesgerichts-Urteil. Immer so von Zeit zu Zeit greift man eines dergleichen auf, setzt es ins nächste Tageblatt aus, von dem flattert's weiter, ist eine Zeitlang bald da bald dort zu hören, und wo man's hört, da freut man sich.

Aber es kommen auch Leute, die ärgern sich seiner. Und sie fragen: woher stammt das niederträchtige sogenannte Deutsch, das dies Tier uns in die Ohren wirft? Sie erwidern sich selbst: es ist ja klar, wer hat es denn ausgebrütet? Von den Juristen stammt's! Wie, hallt die Antwort, ihr wagt es, unser Singetier zu schmähen, hört ihr denn nicht, wie der Blätterwald selber mißtönig rauscht, in den ihr's gesetzt habt? Zeitungsdeutsch, gibt es was schauderhafteres als das Zeitungsdeutsch, das schon vor zweihundert Jahren der alte Stieler bejammert hat? Das gibt's schon, sagen die Journalisten, auch abgesehen von Eurem — ihr braucht nur hinten die Inserate bei uns zu lesen, für die wir nicht verantwortlich sind, von den Familienanzeigen über all die Kauf- und Wohnungsangebote weg bis zu den Stellengesuchen, in denen man mit ff. Refferenzen per sofort Kondition sucht. Beim Kaufmannsdeutsch mit und ohne Schwung — in der That, da einigt man sich wieder. Besser ist ja das Schulmeisterdeutsch, es besteht nicht aus Wind, es besteht zumeist aus dauerhaftem Papiere. Es ähnelt schon dem Gelehrtendeutsch, das ja so hochberühmt ist von Alters her — nur daß man den Ariadnefaden bei sich haben muß, der, ans Eingangswort gebunden, wieder an die frische Luft führt. Wir freilich, meinen die Geistreichen, wir sind doch andere Leute, von uns solltet ihr, Gelehrte, das Elegantschreiben lernen: tragt den Kopf nicht oben, stellt euch drauf, so hat er was solides unter sich, und wenn ihr dann mit den Beinen

wackelt, wie originell sieht's aus! Ah, sagt der Offizier, das beste Deutsch gibt's doch wohl in unsern Kreisen — oder kann irgendwer behaupten, daß zu den Sprudel- und Strudelwitzspäßen auch nur der entfernteste Anlaß da wäre? Und welch ein Deutsch pflegen, die uns nahe stehn in der Freude an Körperübungen, die Sportleute von den Ruderern und Radlern bis hinauf zu den Feinsten in den Automobilen oder auf den Gaulrennplätzen — kann man ihr Deutsch nicht ebenso gut in England verstehen, als bei uns? Freilich, es gibt ja Nörgeler und Krittler, die selbst die Ausdrucksweise unsrer Hofbehörden nicht ganz natürlich finden, wenn sie z. B. vom Andenken „Allerhöchstihres höchstseligen Herrn Vaters" sprechen, oder die unsrer Minister selbst bei so wichtigen Erlässen, wie dem zur Aufhebung des Diktaturparagraphen. Ja, Menschen gibt's, die bezweifeln, ob man von einem Soldaten reden könne, der „für sein Vaterland fallend begraben liegt," was doch unter einem Knackfußbilde mit dem Faksimile der Handschrift Sr. Majestät des Kaisers selber steht.

Wir runden mit dem Beispiele des Kaisers ab, um zu betonen, daß keiner bei uns auf den andern den Stein werfen kann: hinsichtlich der Sprachbehandlung sind wir allesamt Sünder, vom breiten Boden bis zur Spitze. Jeder Stand klagt über das schlechte Deutsch des andern Standes, weil jeder den Splitter im fremden Auge leichter als den Balken im eigenen sieht. In Wahrheit hat keiner von uns dem andern was vorzuwerfen. Wenn wir auch gegen die literarischen Niederschläge dank dem langjährigen Wirken einiger vortrefflicher Sprachforscher und, was gern anerkannt sei, auch des deutschen Sprachvereins, empfindlicher geworden sind, ohne gewisse Fransen und Troddeln können wir, scheint's, noch gar nicht leben. Man versuch' es einmal, seine Briefe ohne Wohl- und Hochwohlgeboren zu versenden! Sehr bald kommen die Leute, die schreiben, sie gäben ja nichts darauf, aber die „andern," die sähen ein Zeichen von Geringschätzung darin, wenn die Troddel fehlte, deshalb möchte man doch wieder u. s. w. Man nenne die Lächerlichkeit unsrer Hof- und Ober-Hof-, und Geheimen Hof- und vielleicht noch Wirklichen Geheimen Hof- und sonstigen Ratstitel und Titel überhaupt beim rechten Namen, es gibt wenige, die nicht sagen „freilich!", aber noch weniger, die nicht trotzdem „der Leute wegen" wünschen, daß irgend so etwas an ihrem Namen mit schlenkere. Das hängt, hör' ich, nicht nur mit der Sprache, es hängt mehr mit der Eitelkeit und unsern sozialen Verhältnissen zusammen? Freilich, aber wenn wir die sprachliche Albernheit scheinbar vielsagender Benennungen, die in Wahrheit nicht das mindeste besagen, klarer fühlten, so würden längst andere Titulaturen eingeführt oder mindestens vorgeschlagen worden sein!

Wir sind eben dessen entwöhnt, uns das Gesprochene auch vorzustellen. Das hat sein Gutes, antwortet man: wögen wir jedes Wort, das wir in den Mund nehmen, vorher auf der Goldwage ab, wir kämen wahrscheinlich über das Wägen nicht hinaus. „Gesetzt, die Annahme stände fest, lohnte sich's dann, den Antrag zu bekämpfen?" — es würde was wunderliches daraus werden, wenn wir alle Teile solch eines Satzes uns wirklich v o r s t e l l e n wollten, erst das Setzen, dann das Nehmen, dann das feste Stehen, dann das Lohnen, dann das Tragen und schließlich das Kämpfen. Gewiß, das ist richtig. Aber es gilt nur für die b e g r i f f l i c h e Sprache, die hier ja angewendet ist. Weder unsere Phantasie

noch unser Gemüt soll durch jene praktische Frage irgend berührt werden sie wendet sich nur an unsern Verstand. Begriffliche Sprache dient um so besser ihrem Zweck, je weniger sie etwas mitsprechen oder anklingen läßt, was zu den Begriffen nicht gehört, je sachlicher, je nüchterner sie ist. Im Kindheitsalter der Menschheit gab es dergleichen nicht. Selbst eine Abstraktion, trägt auch die begriffliche Sprache, soweit sie sich nicht mathematischer Formeln bedienen kann, die Spuren des Urzustandes zwar noch an sich, in dem der Geist alles vermenschlichte, alles belebte, — aber diese Münzen sind abgeschliffen. Vergleichen wir mit den Lettern der Schrift. Die waren ja selbst ursprünglich hieroglyphenartige Bilder. Mit den Jahrhunderten wurden sie dann zu vereinbarten Zeichen, und nun erinnern sie an keinen Gegenstand der Natur mehr, sondern nur noch an Laute. Ganz ähnlich ist in jenem Satze das „gesetzt,“ das „feste Stehen,“ das „Lohnen,“ das „Kämpfen“ des ursprünglichen anschaulichen Charakters allmählich entkleidet worden, und nunmehr sind auch diese Wörter nur konventionelle Zeichen für Begriffe: was die Lettern in der Schrift, sind sie in der Sprache. Und es ist gut so, denn darauf beruht nicht zum wenigsten der Fortschritt der Kultur, daß wir zu sondern, daß wir Begriffliches vom Konkreten, daß wir mit dem Verstande Abgezogenes von dem Körperhaften zu unterscheiden lernen.

Nur, daß dieses Unterscheiden ja nicht zum Aufgeben dessen führe, was wir bei begrifflichem Denken zurückstellen! Wie der leibliche ist der geistige Organismus ein Ganzes. Wir thun sehr wohl daran, seine Glieder auch für sich zu üben, lassen wir aber andre dabei entarten, so werden wir trotzdem zu Krüppeln. Geistige Krüppel sind, die nur begrifflich zu denken vermögen. Und wir können nicht sagen: geistige Krüppel sind auch die andern, die im Gegenteile nichts abstraktes, ich meine: die nichts anders zu erfassen vermögen, als durch ihre Phantasie. Denn das sind nur, sozusagen, Naturmenschen. Man könnte sagen: die nur „konkreten“ sind die Kinder, die nur „abstrakten“ sind die Greise der Kultur. Der Mensch im Alter der Vollkraft aber kann beides. Er kann kühl und sachlich einer Gedankenreihe folgen, aber er kann sich auch mit seinem ganzen Menschentum dem Eindruck einer Sprache hingeben, die sich an dieses sein ganzes Menschentum wendet. Hört er auf, das zu können, so hört seine Jugend auf, so beginnt die Verkalkung, die Verknöcherung.

Dem Junghalten dient nun im Gegensatz zur begrifflichen die konkrete Sprache, die man auch die „künstlerische“ Sprache im Gegensatze zu jener als der „wissenschaftlichen“ nennen kann. Der Probesatz begrifflicher Sprache, den ich vorhin herschrieb, hat uns nicht gestört, trotz der Widersprüche, denen wir begegnen würden, wenn wir dem „Setzen,“ „Stehen“ u. s. w. mit der Vorstellung nachgingen. Wir gehen ihnen eben nicht nach, weil wir dazu durch die Form der Sprache nicht angeregt wurden. Nun aber lesen wir den hier schon wiederholt zitierten Satz: „Der Zahn der Zeit, der schon viele Thränen getrocknet hat, wird auch über diese Wunde Gras wachsen lassen“ — und wir stolpern sofort. Warum? Hier soll uns nicht ein abstrakter Gedanke gegeben werden, der Satz scheint sich auch an unser Gefühl zu wenden, zu diesem Zweck ruft er die Hilfe der Phantasie herbei, erhebt er den Anspruch, Bilder zu bringen — und versagt. In diesem Versehen liegt hier der Spaß, denn es handelt sich ja um einen Scherz,

schlimm aber wird's, wenn sich ein solcher Satz ernsthaft an unser Gefühl wenden will. „Die auf Frankreichs Schlachtfeldern mit Strömen von Blut besiegelte Waffenbrüderschaft ward der Eckstein des neuen Reiches, des die Fürsten und Völker Deutschlands umschließenden Bandes." Das ist nicht viel besser und steht doch in feierlicher Kundgebung eines unsrer höchsten Reichsämter, nämlich in dem kaiserlichen Aufrufe an das Heer zur Einführung der deutschen Kokarde. Wir empfänden den Bruch nicht, wendete sich das bloß an das nüchtern begriffliche Denken. Es nimmt aber eine Einkleidung, ein Festkleid an, die auch unser Gefühl erregen will. Diese Einstellung leitet falsch. Und ein Satz, der nicht zeigt, worauf er den Leser einstellt, entspricht seinem Zwecke nicht, seine Sprache ist schlecht.

Wie wirkt eigentlich diese künstlerische, diese „gehobene" Sprache, die überall ganz unwillkürlich erstrebt wird, sobald auch das Gefühl erregt werden soll? Das Gefühl erreg' ich durch keinen Begriff an sich, die gehaltvollste Mitteilung von einem Unglück etwa auf den Antillen erregt mein Gefühl erst auf assoziativem Wege, die bereitwilligsten Erreger von Gefühlsverbindungen sind aber Anschauungen, sind „Bilder." Mit einem Wort: kein sicherer Weg zum Gefühl als durch die vorstellende Phantasie. Vorzustellen, darzustellen sucht deshalb unwillkürlich jede gehobene Sprache.

Fragen wir jetzt: woher kommt es, daß wir bis in die höchsten und feierlichsten Kundgebungen hinein so oft bei diesem Bemühen verunglücken sehen? Ja, woher kann es kommen, als einfach aus dem Mangel an Schulung unserer Phantasie! Die Phantasie der Sprecher und Schreiber ist bei uns bis zu den obersten Gesellschaftsklassen hinauf nicht im stande, „im Bilde zu bleiben," d. h. eine Vorstellung ausleben zu lassen. Sobald man erregt ist, hat man das Bedürfnis dazu, nun aber setzen sich die Gedanken nicht zu belebten Gestaltungen um, sondern sie wecken zunächst nur einen meist überkommenen Vergleich, der wie ein Bild aussieht. Gedanke und Gestalt bleiben dabei ein Zweierlei, man läuft gleichsam zwischen Gedanken und Bild hin und her, in Furcht, sei's den Gedanken, sei's das Bild zu verlieren, und hascht dabei nach neuen Vergleichen, die sich wenigstens von dem kleinen Einzelfleckchen im Satze aus artig ausnehmen, auf dem man gerade angelangt ist. So entsteht jene „bilderreiche," jene „blühende" Sprache, die, hochbeliebt bei Dilettanten und Phraseuren, dem, dessen Phantasie beweglich und wirklich zum Folgen bereit ist, als ein Hin- und Herhetzen erscheint. Solch einer spräche anders. Er würfe nicht mit Bildern um sich. Gestaltete sich ihm sein inneres Erleben zu einer Anschauung, die er mit dem Seelenauge vor sich sähe, so widerspräche er nicht mit einer Vorstellung der andern. Es wahrte seine Rede selbst bei höchster Erregtheit insofern Ruhe, als sie mit dem Gegenstande zugleich auch seine phantasiemäßige Verkörperung festhielte. Man achte z. B. in Bismarcks Reden darauf, Bismarck war ein Sprachmeister. Unsre gewöhnlichen „schwungvollen" Denker und Schreiber fühlen aber den Unterschied nicht einmal, und wenn sie Staatsschreiber sind.

Und doch, das Bedenklichste ist dieses ihr Entgleisen nicht. Das Bedenklichste ist, daß dieses Entgleisen so wenig empfunden wird. Kommt eine Aeußerung nur aus unsrer eigenen Berufsklasse oder entspricht sie

sonst unsrer Meinung, so sind wir meist „voll und ganz" einverstanden, und sei sie „formell" noch so fürchterlich. „Formell, das ist schließlich Nebensache," es gibt wenige Worte, die den Tiefstand unsrer ästhetischen Bildung besser kennzeichnen. Was heißt denn Bildung im letzten Grunde, als Bildung d. h. Formung unserer Organe, des Auges, daß es besser sehen, des Ohrs, daß es besser hören, des Verstandes, daß er besser denken, der Phantasie, daß sie besser mit dem vom Gedächtnisse aufbewahrten Ohren- und Augenschatz wirtschaften kann! Verstehen wir die ästhetische Kultur erst einmal demgemäß, so erscheint sie uns als „Nebensache" schwerlich mehr.

Auch unsere Sprache steht mit ihr durchaus in engem Zusammenhang. Ueben wir uns, der Sprache überall auf die Arbeit zu sehn, nicht schulmeisterlich nach der Tabulatur des „Korrekten" hin, das so oft ein Absterbendes ist, sondern wie bei allen Dingen auf den Gehalt an Leben hin, das heißt auf ihre immer sich umändernde, immer sich anpassende, immer ein S e i n ausdrückende Gestaltung hin. Ueben wir uns darin! Betrügen wir uns aber nicht mit der Hoffnung, wir könnten allgemein ein wirklich „gutes Deutsch" ohne allgemeine Hebung unserer ästhetischen Kultur überhaupt erhalten, vor allem ohne Pflege des „Aschenbrödels unsrer Erziehung," der Phantasie. A.

Maxim Gorjki.*

„Maxim Gorjki ist jetzt der größte russische Schriftsteller," schreibt Michael Feofanoff, der zwei Bände ausgewählter Erzählungen dieses Autors in deutscher Uebersetzung bei Eugen Diederichs in Leipzig herausgegeben hat. Man wird wohl hinzufügen dürfen „nach Tolstoj"; denn der Alte von Jasnaja Poljana lebt immer noch, und wenn auch sein letztes Werk, wie natürlich, eine Abnahme seines künstlerischen Vermögens zeigt, so kann er doch beanspruchen, immer nur in der Gesamtheit seines Schaffens gesehen zu werden, und da ist er unbedingt die größte dichterische Erscheinung, die Rußland hervorgebracht hat. Es scheint jetzt für die russische Literatur, nachdem das Triumvirat Turgenjew, Tolstoj, Dostojewsky die Höhe erreicht, die Zeit des Niedergangs einzutreten, doch wollen wir uns hüten, wie das bei unserer eigenen Literatur zu ihrem großen Schaden geschehen ist, von einer Epigonenzeit zu reden. Sind bei uns nach Lessing, Goethe und Schiller noch Kleist und Grillparzer, Hebbel und Ludwig, Mörike und Keller gekommen, so können sich auch in Rußland immerhin noch sehr bedeutende Kräfte emporarbeiten, und die Garschin und Korolenko, die wir bisher von den Jüngeren kannten, sind ja zweifellos interessant genug. Weniger halte ich von A. Tschechoff, dem „russischen Maupassant," der ebenfalls neuerdings im Diederichsschen Verlage erschienen ist. Dagegen ist Maxim Gorjki sicherlich eine hervorragende Erscheinung, wenn auch nur ein Spezialist. Aber es ist ja die Regel, daß nach den großen „Total- und Universalpoeten" die großen Spezialisten kommen, Mörike und Keller sind ja auch so etwas, wenn auch nicht Hebbel.

Das besondere Gebiet Gorjkis ist die Darstellung des russischen Vagabundentums, der „Barfüßer," wie der bezeichnende russische Ausdruck

* Im Sommer 1901 geschrieben.

lautet. Er ist selbst Barfüßer gewesen, und so ist seine Dichtung im höchsten und besten Sinne des Wortes erlebt. Weiter aber vermag er die Darstellung des Kreises, auf den er angewiesen scheint, künstlerisch gleichsam zu erhöhen, in dem er nämlich in ihr die höchsten Menschheitsfragen ganz natürlich, aus der Sphäre heraus, mit tiefster Eindringlichkeit behandelt und zugleich das Vagabundenleben zu dem Naturleben in engste Beziehung setzt oder vielmehr die vorhandene Beziehung künstlerisch herausarbeitet. Beides erfordert eine wenn nicht große, doch bedeutende, besondere Persönlichkeit, und das ist Gorjki in der That. Er ist nicht Spezialist in dem Sinne, wie es viele unserer Unterhaltungsschriftsteller sind, daß er sich eines noch nicht aufgeschlossenen Gebietes bemächtigte und es dann „ausschlachtete." Seine Natur hat ihn auf den Boden, auf dem er künstlerisch schafft, gestellt, und so lebt er sich dort schaffend aus. So geben sich denn seine Erzählungen auch meist als Erlebnisse, wir sehen ihn selbst durch die Steppe wandernd, am Ufer des schwarzen Meeres, in den Schmutzquartieren der russischen Städte, ein Barfüßer wie die Genossen, mit denen er dahinzieht, aber mit der Fähigkeit ausgestattet, jeden andern nicht bloß in der äußeren Erscheinung, sondern in seinem gesamten Seelenleben plastisch hinzustellen, in diesem das Ewige neben dem Menschlichen, Allzumenschlichen zu entdecken und das Ganze durch eigene tiefe Empfindung, durch Naturgefühl und Mitleid in die Region der Poesie zu erheben. Wahrlich, eine hohe Aufgabe! Aehnliches hat einmal Bret Harte mit den Goldsuchern Kaliforniens gethan, aber mehr skizzenhaft und nicht aus der hohen, ich möchte sagen religiösen und philosophischen Stimmung heraus, die diesen Russen erfüllt.

Was gehn uns Deutsche aber diese russischen Vagabunden an? Nun, wir haben in unserer Gesellschaft oder vielmehr außerhalb ihrer auch Vagabunden, auch solche Barfüßer, und da unsere deutschen Dichter sich bisher kaum mit ihnen befaßt haben, so mögen wir sie aus den Werken des Russen kennen lernen; denn viel anders als die russischen sind unsere deutschen auch nicht. Zufällig bin ich als geborener Dithmarscher auf diesem Gebiete gut unterrichtet: Meine Heimat bedarf in der Erntezeit, namentlich zur Bedienung der zahlreichen Dampfdreschmaschinen, einer viel größeren Anzahl Arbeitskräfte, als sie besitzt, und so strömt dort im schönen Sommer ein Heer von Vagabunden aus aller Herren Ländern zusammen, die man mit grandiosem Spott als „Monarchen" bezeichnet. Von Jugend auf habe ich diese Monarchen beobachten können, ich habe sie zu Hunderten Schnaps trinken, sich prügeln, im Graben ihren Rausch ausschlafen, ich habe sie selbst im Graben sterben sehen. Freilich, zur Darstellung genügt die Beobachtung nicht, obschon sich stets auch einzelne Persönlichkeiten aus der Masse emporheben, und mir auch manche Züge des Vagabundenhumors nicht unbekannt geblieben sind; wirklich leben kann ja ein deutscher Schriftsteller mit diesen Ausgestoßenen und Verkommenen nicht, und so werde ich gewiß nicht der deutsche Gorjki werden, und schwerlich wird's auch ein anderer. Wolfgang Kirchbach allerdings hat einen Roman „das Leben auf der Walze" geschrieben, in dem er schildert, wie ein Gebildeter sich sozialer Studien halber unter die Fahrenden der Landstraße mischt und bald daran zu Grund geht, aber wie weit steht das gegen Gorjki zurück, wie nebensächlich erscheint alles, was der deutsche Schriftsteller zur

Charakteristik der Menschen beibringt! Auch die echten Naturalisten wie M. G. Conrad haben hier und da Skizzen aus dem Vagabundenleben geschaffen, aber es war die zu schildernde Brutalität, die sie lockte. Nur eine der Schleswig-Holsteinischen Geschichten von Helene Voigt hat, so weit ich mich entsinnen kann, wenigstens einen echten „Monarchen"-Typus. Um zur Hauptsache zurückzukommen: Nicht das Milieu, nicht die Menschenschilderung ist bei solchen „Stoffen" die Hauptsache, sondern der Geist, aus dem alles fließt, und der ist bei Gorjki zunächst der der Kultur-Uebersättigung oder besser der angebornen menschlichen Freiheit, der sich von der Kultur unterdrückt fühlt. „Man muß unter Kulturmenschen geboren sein," schreibt Gorjki, „um die Ausdauer zu haben, das ganze Leben in ihrem Gesellschaftsring zu verbringen und nicht ein einziges Mal den Wunsch, aus der Sphäre aller dieser schweren Gewohnheiten, der durch Sitte sanktionierten kleinen giftigen Lügen, aus der Sphäre krankhafter Eigenliebe, des ideellen Sektierertums, aus aller möglichen Unaufrichtigkeit — mit einem Worte, aus all dieser das Gefühl erkältenden und den Verstand verderbenden Eitelkeit irgendwohin fortzugehen. Ich bin außerhalb dieser Gesellschaft geboren und erzogen worden, und aus diesem mir sehr angenehmen Grunde kann ich ihre Kultur nicht in großen Dosen einnehmen, ohne daß nach einiger Zeit bei mir die dringende Notwendigkeit eintritt, aus ihrem Rahmen herauszutreten und mich ein wenig von der übermäßigen Kompliziertheit und krankhaften Verfeinerung dieser Lebensart zu erholen. — Unter den Bauern ist es fast ebenso wie unter den »Gebildeten« unerträglich schwermütig und traurig. Am besten ist es, in die Schlupfwinkel der Stadt zu gehen, wo alles, wenn auch schmutzig, so doch einfach und aufrichtig ist, oder längs den Feldern und Wegen der Heimat spazieren zu gehen, was sehr unterhaltend ist, einen sehr erfrischt und keine Mittel außer guten, ausdauernden Beinen verlangt." An „Sommerfrische" denkt Gorjki dabei natürlich nicht. Man wird nun versuchen, ihn als krankhaften Menschen hinzustellen wie unsere Diefenbach und Johannes Gutzeit, aber jeder, der Gorjkis Werke liest, wird zugeben, daß davon gar nicht die Rede sein kann. Von dem Ekel an der Ueberkultur abgesehen, der wohl öfter in uns allen aufsteigt, wer möchte leugnen, daß auch die gewöhnliche gesellschaftliche Kultur Anforderungen an uns stellt, die dem Besten, was wir sind und leisten können, nur hinderlich sind? Unter die Vagabunden gehen können wir zwar nicht, aber wir können uns wenigstens hier und da einmal unserer uns angebornen Freiheit erinnern und wenigstens die Gesellschaft, die weiter nichts bedeutet, als einen Ring zur Verschaffung gegenseitiger Vorteile und zur Verscheuchung der Langeweile, zu allen Teufeln wünschen.

Daß die Gesellschaft da unten die Menschen oder doch den Menschen nicht viel anders zeigt als die hier oben, braucht weiter nicht auseinander gesetzt zu werden. Die Seele des Gorjkischen Helden Konowalow z. B. wäre recht wohl auch für einen dekadenten Dichter zu verwenden, mit einer kleinen Einbuße an Unmittelbarkeit, Offenheit und Ehrlichkeit natürlich, und die Gorjkische Malva ergäbe eine ausgezeichnete Salonkokette, mit einer bedeutenden Einbuße an Natur selbstverständlich. Ich will auf die einzelnen Geschichten Gorjkis nicht eingehen; ihre Lebenswahrheit ist erstaunlich, das Bedenklichste erscheint nur natürlich, die Gesamt-

stimmung groß, tief und weit. Feofanoff, der Uebersetzer, hat Recht: Gorjki ist ein echter Romantiker trotz des Realismus seiner Darstellung, ein Russe muß selbstverständlich auch als Romantiker Realist bleiben, ein Russe kann nicht in ein Mittelalter untertauchen, ihm sind die Natur und die soziale Tiefe romantisch. Und hier treffen wir Deutschen dieser Zeit wieder auf etwas uns Kongeniales: auch wir haben den „Rationalismus," um alles, was unsere Kultur in den letzten Jahrzehnten bestimmt hat, mit diesem Worte zu bezeichnen, einmal wieder gründlich satt, und da wir nun auch nicht mehr ins Mittelalter zurück können und w o l l e n, so möchten wir eine Art realistischer nationaler Renaissance, nicht den Geist der Hohenstaufen-, etwa den der Lutherzeit, aber natürlich weiter, mit großem Neuen darin. Daß übrigens Gorjki hier und da mit unserer alten Romantik zusammenstimmt, beweist die folgende Stelle: „Alles schlummert, aber leise gespannt, und es scheint, als ob in der nächsten Sekunde alles aufwachen und unbeschreiblich süße Klänge in einer einheitlichen Harmonie zu tönen beginnen würde. Diese Klänge werden die Geheimnisse der Welt erzählen, werden sie dem Verstande erklären, werden dann den Verstand auslöschen wie ein geisterhaftes Licht, um die Seele hoch in den dunkelblauen Abgrund mit sich fortzureißen, dorthin, wo ihr euch die zitternden Sterne mit einer köstlichen Musik der Offenbarung entgegentönen hören werdet." Das könnte auch von Novalis sein; jedenfalls ist Gorjki, obschon auch er die Gesellschaft nicht liebt, doch über den engen Standpunkt Tolstojs hinaus, es ist der Drang nach „Höherentwicklung" in ihm, und der muß ja wohl überall durchdringen, nachdem das verflossene Menschenalter in einem monotonen, selbstzufriedenen Demokratismus sein Ideal gesehen hat.

Adolf Bartels.

Naturmusik.

Wer die Geschichte der Musik in ihren Anfängen kennen lernen will, darf sich nicht damit begnügen, nur soweit zurückzugehn, wie Quellen oder Ueberlieferungen der alten und neuen Kulturvölker ihn führen. Denn die Musik ist ein Gemeingut der ganzen Menschheit, auch jener ihrer Teile, die kaum eine Geschichte im höheren Sinne, als Entwicklung, geschweige denn eine Geschichtsschreibung haben, der N a t u r v ö l k e r. Ja, gerade die Kunst dieser Völker, wäre sie nur erst genauer erforscht, müßte die wichtigsten Aufschlüsse über die ursprünglichsten Kunstäußerungen a l l e r Völker geben. Denn nicht mehr als „Wilde" — was doch im Kern ein „verwildert sein" bedeutet — dürfen wir diese Völker betrachten, sondern als noch nicht zur Entwicklung gekommene. Diese Naturvölker sind die Kinder in der Völkerfamilie der Welt. Und wie jedes Kind in seinen tastenden Sprachversuchen ein Stück Werden der Menschensprache versinnbildet, so geben die in den Anfängen steckengebliebenen Kunstbethätigungen der Naturvölker eine Anschauung von den Kunstanfängen auch der entwickeltsten Kulturvölker.

Wohl verstanden eine Anschauung, nicht das wirkliche Geschehen. Denn die Verschiedenheiten der Rasse, der Gesamtanlage, der ganzen Umgebung müssen von vorneherein bei den verschiedenen Völkern unterschiedlich gewirkt haben. Wer wie die Völker der heißen Zone nie Ge-

legenheit hatte, das Lied des Singvogels zu hören, dem vermochte die umgebende Natur niemals soviel ausgebildete Melodie zu geben, wie sie jeder deutsche Knabe von Fink und Nachtigall erlauscht.

Aber noch mehr. Ob man als darwinistischer Entwicklungstheoretiker in allen Erscheinungen nur verschiedene Entwicklungsstufen einer gleichen Vorwärtsbewegung sieht, ob man als Buddhist alle Aeußerungen außermenschlicher Lebewesen als die gleichartiger, nur anders gestalteter Seelen ansieht, oder ob man endlich in christlich-mystischer Anschauung die Einheit alles Geschaffenen in Gott begreift, — immer folgt daraus, daß auch die uns umgebende Natur in den Kreis der Betrachtung zu ziehen ist, und zwar sowohl um ihrer eigenen Thätigkeit willen, wie des Einflusses wegen, den sie auf den Menschen auszuüben vermag.

So erstreckt sich denn eine geschichtliche Betrachtung der Musikentwicklung zunächst auf die Beziehungen zwischen Musik und Natur.

Eduard Hanslick, der noch immer ziemlich überschätzte Verfasser der durch die Entwicklung längst Lügen gestraften Schrift „Vom musikalisch Schönen,“ hilft sich, wie auch sonst oft, über die ganze Frage mit einem „Witzwort“ hinweg: „Das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf“, weil aus seinen Gedärmen die Saiten gefertigt werden. Ebenso oberflächlich ist aber auch seine ernst gemeinte Bemerkung: „Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Skala nicht angepaßt werden kann.“ Gewiß wird heute niemand mehr behaupten wollen, daß die Menschen die Musik von den Tieren gelernt hätten. Und auch Plato, der seine Theorie, wonach die schönen Künste auf Nachahmung beruhen, auch auf die Musik ausdehnte, die nicht das Wesen der Dinge, sondern deren Töne darstelle, wird nur eine sehr eingeschränkte Zustimmung erfahren.

Nein, wenn der Mensch zum Singen gekommen ist, so geschah es, weil sein Inneres ihn dazu drängte. Die Forschung bestätigt hier unser Gefühl. Wenn nun aber dieser innere Drang, dieser „Spieltrieb,“ wie man ihn auch genannt hat, den Menschen zur Nachahmung der ihn umgebenden Natur reizte? Wie einfältig erscheint angesichts dieser Möglichkeit Hanslicks Einwand von der Verschiedenheit der Skala, unserer Tonskala, die das Ergebnis einer Jahrhunderte langen Kunstübung ist! Die Skala der Naturvölker ist ja eine ganz andere. Schon die Expedition, die 1801—1804 von der französischen Regierung zur Erforschung der australischen Länder abgeordnet war, brachte ein Kannibalenlied von Nukahiwa mit, das mit so kleinen Tonschritten arbeitet, daß danach Hanslick selbst die gesteigerte Chromatik in Wagners „Tristan“ als konservativ empfinden würde.

Und wenn es unserm Gehöre schwer fällt, die Tonschritte im Gesang der Vögel abzunehmen oder aus zahllosen Naturgeräuschen den melodischen Ton herauszuhören, wer darf daraus Schlüsse auf die ganze Menschheit oder auch nur auf unsere eigene ganze Vergangenheit ziehen? Unsere Tonskala ist eben ein in allmählichen Absätzen entstandenes und durchaus nicht bodenwüchsiges Kunstprodukt. Nun erfahren wir alle Tage, daß der Gefühls- und Geruchssinn der Naturvölker oder der Zigeuner unendlich feiner sind, als die unsrigen, warum nicht auch das Gehör?

Warum soll nicht auch dieser Sinn zu Wahrnehmungen befähigt sein, zu denen er bei uns, die wir des ständigen Zusammenlebens mit der Natur völlig entwöhnt sind, nicht mehr ausreicht? Es wurde unlängst in dem als Ganzes vielleicht unhaltbaren in vielen Einzelheiten aber überzeugenden Buche „Polyphem ein Gorilla" von Th. Zell bewiesen, daß der alte Homer ein unendlich schärferer Naturbeobachter war, als die tausend Philologen, die Kommentare zu ihm geschrieben haben. Warum sollen unsere Vorfahren, denen das Rauschen des Haines so viel sagte, daß sie in ihm die Stimmen ihrer Götter zu vernehmen glaubten, nicht auch die Töne der Tiere mit viel feineren Ohren aufgenommen haben, als ein stubenhockender Musikgelahrter unseres papiernen Zeitalters?

Wie dem aber auch sein mag, unsere Musik hat jedenfalls niemals aufgehört, aus der Natur Anregungen zu schöpfen und zwar nicht nur aus ihrem Stimmungsgehalt, sondern auch unmittelbar aus ihren „Geräuschen." Von Richard Straußens Windmaschine und blökender Hammelherde im „Don Quixote" über Wagners Nibelungenring führt der Weg zu Beethoven, der das Motiv des ersten Satzes seiner C-moll Symphonie (ggg es) im Walde von einer Goldammer empfangen haben soll, und in den Mittelsätzen seiner Pastoralsymphonie so lebendige Genrebilder vom Lande entrollt, daß er Nachtigall, Kuckuck und Wachtel zur Mitwirkung aufruft. Er hat es ja auch selbst gesagt: „Die Ammern und die Finken da oben haben mitkomponiert." Und klingt nicht aus Mozarts „dort vergiß leises Fleh'n" im „Figaro" der Terzenruf des Kuckucks, und ist nicht Haydns „Schöpfung" auch rein in ihrer Klangwelt die Verherrlichung alles Klingens und Singens in der ganzen Natur? Diese Vorliebe für die tonmalende Wiedergabe von Naturlauten, ja ganzen Naturvorgängen läßt sich stetig rückwärts verfolgen. Bei den ältesten französischen Klavizembalisten artet sie zu einer wahren Sucht aus, und die Leute um Bird und Bull in England verwerten sie gerade so wie die niederländischen Kontrapunktisten. Clément Jannequin hat „eine Lerche" und „eine Nachtigall" komponiert. Und unser altdeutsches Volkslied zeigt die Einwirkung dieser Naturmusik ebenso, wie die Dichtung der Minnesänger.

Immerhin könnte man hier von einer überlegenen Verwertung eigenartiger Reizmittel durch eine hoch entwickelte Kunst oder von einer wenig ernst zu nehmenden Spielerei oder auch von Aeußerungen einer erst der Neuzeit eigentümlichen, im Sinne Schillers sentimentalischen Naturbetrachtungsweise reden. In jedem Falle ist es beweiskräftiger, wenn wir auch bei Naturvölkern diese Nachahmung der umgebenden Natur finden. Für den mimischen Tanz nun ist diese der bildenden Kunst entsprechende unmittelbare Naturnachahmung überall beglaubigt. Dalton berichtet von Tauben-, Wachtel-, Bären-, Schweins- und Schildkrötentänzen der Dschuanga bei Katak; im südafrikanischen Steppenlande der Damara werden die plumpen Bewegungen des Nilpferdes ergötzlich nachgemacht, und für die Herreros gehört die Nachahmung des Plärrens der Paviane zu den ergötzlichsten Konzertveranstaltungen. Wenn Schellong aus Finschhafen von einem Tanz berichtet, der das Liebeswerben zweier Vögel veranschaulicht, so haben wir dazu auch in altem Kulturland Gegenstücke in den symbolischen Liebestänzen unseres Alpenlandes, so dem Auerhahntanz des bayrischen Oberlandes. Nun ist ja die Musik immer und überall vom Tanz unzertrennlich, aber es wäre doch möglich, daß sie sich dabei

auf die Festlegung des Rhythmus beschränkte, sich selber aber an der Nachahmung der Natur nicht beteiligte. Dem ist aber nicht so, wie der „Seewogentanz" der Fidschianer beweist, von dem H. St. Cooper eine sehr anschauliche Darstellung gibt. „Zuerst stellten sie sich in einer langen Linie auf, darauf tanzten, die Linie unterbrechend, zehn oder zwölf auf einmal einige Schritte nach vorn, wobei sie ihre Körper nach vorn beugten und die Hände ausspreizten, als ob die kleinen Ausläufer einer Woge den Strand emporschössen; Woge auf Woge rollte heran, dann begannen sie am Ende der langen Linie rund herumzulaufen, zuerst nur wenige, von denen manche wieder zurückwichen, dann mehr und mehr, wie die Flut an der Uferseite eines Riffes emporsteigt, bis nichts mehr als ein kleines Koralleneiland übrig bleibt. Die Musiker machten dazu ein Geräusch gleich dem Toben der Brandung; und als die Flut weiter stieg und die Wogen sich auf der Insel begegneten und mit einander zu kämpfen begannen, warfen die Tänzer ihre Arme über den Kopf, wenn sie zusammentrafen, und die mit weißen Tappastreifen geschmückten Häupter zitterten, wenn die Tänzer emporsprangen wie der Schaum der Brandungswellen. Das ringsherum sitzende Volk jubelte vor Entzücken."

Dieses letzte Beispiel, dem sich weitere aus fast allen Werken der Forschungsreisenden beifügen ließen, zeigt, auf wie große Erscheinungen die künstlerische Naturnachahmung der Naturvölker greift. Und man kann — immer von den Naturvölkern — sagen, daß, während die bildenden, die räumlichen Künste sich mit der Nachahmung des Kleinen, des naheliegend Greifbaren beschränken, die zeitlichen Künste auch die großen Erscheinungen des Naturlebens, die über geraume Zeit sich hindehnenden, wie geheimnisvoll gewaltigen, in ihren Bereich ziehen. Bedenken wir, daß die germanischen Völker zur gleichen Zeit, als sich ihre bildende Kunst auf die doch stofflich recht kleinliche Verzierung ihrer wertvolleren Gebrauchsgegenstände beschränkte, die gewaltigsten Vorgänge des Naturlebens in ihrer Mythologie in tiefsinniger Weise gestaltet haben.

Nach alledem wird man nicht umhin können, auch die unmittelbaren Beziehungen zwischen Natur und Musik als vielfache und oft recht enge anzuerkennen. —

Und welches ist nun das Gebiet der Musik in der Natur?

In jener poesiegetränkten Szene des „Kaufmanns von Venedig," in der Lorenzos und Jessicas Herzen unter dem Zauber der Mondnacht höher schlagen, gibt Shakespere, der so oft die Macht der Musik feiert, eine Antwort:

„Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Geliebte! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes.
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfällige Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören."

Unser sinniger Matthison denkt ähnlich:

„Die ganze Schöpfung schwebt in ew'gen Harmonien,
So weit sich Welten drehn und Sonnenheere glühen."

Zur Dichtung die Philosophie des Pythagoras: „Alles ist Zahl und Harmonie." Und die Pythagoräer glaubten, das Zahlenverhältnis zwischen den sieben Tönen der musikalischen Skala drücke die Entfernungen der Planeten von ihrem zentralen Feuer aus; daher sprachen sie von dem „Reigentanz der Weltkörper und der Musik der Sphären", welche unter allen Sterblichen nur Pythagoras zu hören befähigt war.

Nur das Ohr des Dichters, von dem die Muse mit leiser Berührung alle hemmenden Bande gelöst hat, nur das Auge des Denkers, dem alle Erscheinung nur Gleichnis ist, vermögen die Harmonie des Weltalls zu erkennen, uns allen aber zugänglich ist die Musik in der Natur.

Der Vogelgesang ist hier zweifellos die höchste und vollendetste Form. Denn alle Beobachtungen stimmen darin überein, daß bei den Vögeln die Musik durchaus nicht bloßes Tonspiel ist, in keinem Fall das Ableiern einer ein für allemal fertigen Melodie, etwa der Walze der Spieldose vergleichbar. Ja nicht einmal der Begriff der Sprache als Verständigungsmittel oder Willensausdruck im gegenseitigen Verkehr reicht aus. Nein, hier ist wirkliche Kunst: Ueberschuß an Lebenskraft, Spieltrieb zur Ergötzung seiner selbst und anderer, tönende Aussprache eines inneren Fühlens. Und wenn es hauptsächlich die Liebe ist, die diese Weisen eingibt, wenn die Natur dieses Singen im Dienste ihres Zweckes der Fortpflanzung der Arten benutzt, so thut das dem künstlerischen Charakter des Gesangs keinen Eintrag. Es wäre auch um die menschliche Kunst schlimm bestellt, wenn alles, was der Liebe das Dasein verdankt, daraus gestrichen würde. Aber wer einmal einen Vogel klagen hörte, wenn ihm seine Jungen genommen waren, der wird zugeben, daß Liebe auch hier nicht durchaus gleich Geschlechtstriek ist.

Auf die unendliche Mannigfaltigkeit des Vogelgesangs brauche ich nur hinzuweisen. Die Rufe sind dabei so charakteristisch, daß es keiner weit reichenden Kenntnis bedarf, um jeden Sänger aus seinem Liede zu erkennen. Wichtiger noch ist, daß auch der einzelne Vogel nicht nur über verschiedene Weisen verfügt, sondern daß er die Weisen nicht immer gleich singt. Die Nachtigall z. B. bringt immer neue Variationen hervor, und sogar der scheinbar stets gleiche Kuckucksruf schwankt im Umfang um fünf halbe Töne. Zum Begriff der Kunstübung stimmt auch der Einfluß guter Lehrer. In jedem Garten kann man es in jedem Frühjahr hören, wie junge Amseln, die den Schlag nur sehr unrein herausbekommen, sich nach dem Beispiel besserer Sänger üben. Es gibt aber neben den schöpferischen Künstlern, wie Nachtigall, Edelfink, Lerche, Rotkehlchen, Sprosser, Sing-, Schwarz- und Misteldrossel auch nachschaffende Talente. Daß manche Vögel vom Menschen Weisen lernen, ist allgemein bekannt. Aber der Star schwatzt auch andern Vögeln nach, der Dorndreher kann im Entlehnen von Phrasen und ganzen Melodien mit jedem modernen Operettenkomponisten in Wettbewerb treten, und die lustige Spottdrossel versteht die Rufe anderer Vögel so genau nachzuahmen, daß auch erfahrene Vogelkenner sich täuschen lassen. Auch daß Umgebung und Jahreszeit auf den Gesang des Vogels Einfluß ausüben, daß ein

und derselbe Vogel im Gebirge anders singt, als in der Ebene, in der Waldeseinsamkeit anders, als im Hausgarten in der Nähe des Menschen, in der Freiheit anders, als in der Gefangenschaft, im Herbst anders als im Frühjahr, spricht gegen den mechanischen, zeugt vielmehr für den künstlerischen Charakter des Vogelsangs.

Ob dieser sich nun unserem heutigen Tonsystem anpassen läßt, ist ziemlich gleichgültig. Vielfach werden ja ganz überraschende Uebereinstimmungen gemeldet. So von Sapper, der in den Urwäldern Guatemalas bei dreißig von siebenundachtzig Vögeln die Benutzung des Dur Dreiklangs feststellte.

Es sind aber nicht nur die lieben Vögel, deren ganzes Wesen, dieses in der Luft Schweben, nach den Höhen Streben, etwas symbolisch-Musikalisches hat, die für die Natur-Musik in Betracht kommen. Die Schreie der großen Tierwelt sind ja allerdings für unser Gefühl im allgemeinen wenig schön. Aber da sind die Milliarden summender, brummender, säuselnder, piepsender, zirpender Insekten, die zu jenem eigentümlichen Klingen beitragen, das in der Luft schwebt und den einsamen Wanderer oft aufhorchen macht.

Und auch die sogenannte „leblose" Natur ist voll tönenden Lebens. Die ungeheure Gewalt des Donners, dessen langes Grollen an den Felsenwänden entlang auch dem nüchternsten Alpenwanderer ein heimliches Grauen erweckt; das vielstimmige Ticken des plätschernden Regens; das einlullende Schwatzen des Baches; das Rauschen in Baumeswipfeln; das Heulen des Sturmwinds; das Säuseln des Wests, der spielend über die sich wiegenden Grashalme hinstreicht, wie über die Saiten einer Harfe; das geheimnisvolle Raunen des in der Mittagsstille gleichsam in sich erschauernden Baumes. Und dann das Heranplätschern der Wogen der See an den Strand; das wütende Geheul des aufgewühlten Meeres; das Dröhnen der Brandung.

Es gab eine Zeit, wo der Mensch kindlich glaubte, vertrauend lauschte, verständnisinnig miterlebte, wo den dichtenden Kinderaugen der Menschheit überall auch die Gestalten erschienen, die diese Musik der Natur ausübten. Da war's der grimme Thor, der mit des Hammers Schwung den Himmel erbeben machte; da saß im Wasserfall der Nöck und sang das Lied, mit dem er weinen und lachen machen kann; da waren es holde Frauen, die im murmelnden Bach Koselieder tönten; da lockte gleißend die Meerfei; da heulten Tritonen im Sturm, da lachte Pan schreckend durch die Mittagsstille; da huschten kichernd Moosweiblein durch den Busch; da brüllte Rübezahl durch den finstern Wald. Nein, es gibt keine Stille in der Natur. Den Wunderaugen eines Böcklin wurde selbst das Schweigen im Walde zur ruhig durch die Stämme des Hochwalds reitenden Gestalt. So ist die ganze Natur auch voll tönenden Lebens, voller Musik. Und diese Musik sollte für den Menschen ohne Anregung geblieben sein? Wir glauben dem Dichter Novalis, der auch mit besonders begnadeten Sinnen in die Natur hineinlauschte, wenn er da sagt: „Die Natur ist eine Aeolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind."

Karl Storck.

Kulturaufgaben.

Arbeiterkolonieen bei Städten.

Die bisher gezeigten Beispiele waren dem ländlichen Betriebe entnommen. Handelt es sich um städtische Arbeiterkolonieen, so verändern sich die Verhältnisse nur ganz wenig. Das Prinzipielle des früher Gesagten hat auch hier dieselbe Geltung.

Arbeiterkolonieen werden errichtet weit draußen vor den Städten, halb auf dem Lande, wo der Boden noch billig ist. Das ist gut. Je weiter sie sich vom Weichbild der heißen Großstadt, die alles meilenweit in ihrem Umkreise zu versengen scheint, entfernen, um so besser. Man hat große Gebiete erschlossen, Wiesen, Felder, die sich an Wäldern hinziehen, aus denen noch frische reine Luft herüberweht. Durch zahlreiche Vorortbahnen hat man alles leicht zugängig gemacht, und nun hat man es in der Hand, endlich, endlich einmal wirkliche Heimstätten entstehen zu lassen. Aber was thut man? Man baut, ohne darüber nachzudenken, welche Wirkungen die Bauformen haben müssen, immer von Neuem diese lieblosen Kästen und verlegt hier hinein künstlich das traurige Elend der Großstadt. Man will menschenbeglückende Stätten schaffen und errichtet traurige Kasernen, in denen die Lebensfreude verkümmert und erstirbt. Man wird einwenden, das System unserer Arbeiterkolonieen stecke noch in den Kinderschuhen. Aber es könnte ja längst vollendet sein, wollte man die ganze Frage nur ernsthaft überdenken und sich dann zu den richtigen Vorbildern wenden. Wenn man wirklich sähe, was man angerichtet hat, so würde man bekennen: allerdings, das habe man nicht gewollt. Aber man sieht und merkt es ja gar nicht. Wo wäre der Sehende? Bei den Arbeitern etwa? Wir können ganz sicher sein; vorläufig wollen die Arbeiter selbst es auch gar nicht anders. Deshalb sollten Alle, die es mit ihnen gut meinen, immer von Neuem darauf hinwirken, daß ihnen die Augen geöffnet werden. Wie lange sollen noch weiter „Orte des Grauens" entstehen, wo für dasselbe Geld freundliche Gartenstädte aufwachsen könnten?

Die Verschiebung der Verhältnisse in der Kolonie gegenüber dem ländlichen Arbeiterhause liegt, wenn man die Gesamtanlagen betrachtet, vor allem darin, daß das ländliche Haus zumeist ein Einzelhaus für sich darstellt, das von allen Seiten frei ist, während es bei der Kolonie darauf ankommt, Straßenzüge zu schaffen. Natürlich soll auch hier nach Möglichkeit das Haus von allen vier Seiten frei sein. Ich habe eine Reihe von Vorbildern hierfür, die den Unterschied im Bilde genauer demonstrieren, aufgenommen und werde sie demnächst beim Thema „Städtebau" vorführen. Hier zunächst noch einiges über die Häuser selbst.

Abb. 41 ist in eine alte Schifferkolonie, die um die Mitte des 18. Jahrhunders angelegt ist. Soweit sie noch ihr altes Gepräge trägt, ist der Aufenthalt in diesen freien Straßen, die als Alleen angelegt sind, zwischen ihren niedrigen, aber behaglichen Häusern und dem grün und weißen Spaliergeländer ein wohlthuender und erquicklicher. Es ist ein ganz außergewöhnlich freundlicher und traulicher Ort, dem man es ansieht, daß die hier Wohnenden sich wohl gefühlt haben. Dicht daneben weht um einige neue Kolonieen (vgl. Abb. 42) wieder die trostlose Atmosphäre, die fast alle derartigen modernen Anlagen umgibt. Wie

ABB. 41



BEISPIEL

ABB. 42



GEGEN-
BEISPIEL

KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER
NEUE UND ALTE KULTUR VON
PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

EISPIEL

ABB. 43



EGEN-
EISPIEL

ABB. 44



KW

* ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

ABB. 45



BEISPIEL

ABB. 46



GEGEN-
BEISPIEL

KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

ABB. 17

EISPIEL

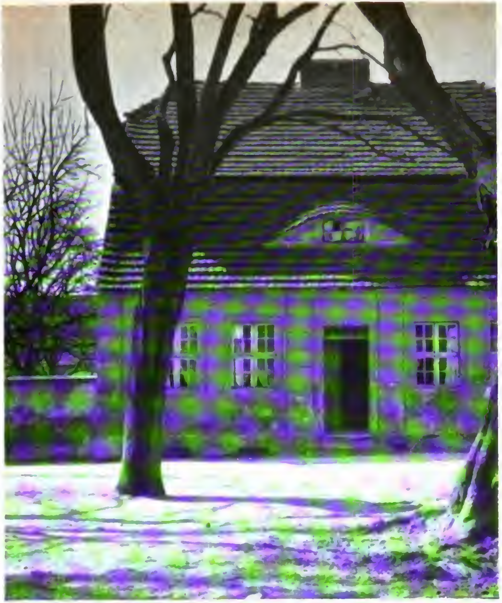


ABB. 18

GEGEN-
BEISPIEL



KW

• ZU DEN AUFSÆTZEN ÜBER NEUE UND ALTE KULTUR VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

kann es auch anders sein, wenn alle Formen von Ungemütlichkeit, Kopflosigkeit, Nachlässigkeit und Niedrigkeit erzählen? Für alle, die aufmerksam den Betrachtungen der Kulturarbeiten gefolgt sind, braucht man das kaum noch zu wiederholen. Auch den albernen Ausputz, mit dem man die Gesichter der Häuser entstellt, wenn man sie „schmücken" will, kennen unsere Leser zur Genüge. Man betrachte die Abb. 44. Die kümmerliche und unüberlegte Gesamt-Form allein kann einen schon mit Schauder erfüllen. Die Dachfenster sind unmäßig weit vorgeschoben und mit dem jämmerlichen Schnörkelwerke bedeckt, das heute jede Zimmermannsarbeit zeigt. Das hat seinen guten Grund. Solche Holzarbeit mit Zacken, Palmetten und Kerben ist nämlich nicht einmal der hier zwar verfehlten Absicht, zu schmücken, entsprungen, die doch wenigstens gut gemeint sein könnte, sondern lediglich der, schlechte Zimmermannsarbeit zu verdecken, die man bei glatter Behandlung viel leichter sehen würde. D a s ist der tiefste Grund, weshalb die Bauunternehmer so ungern auf ihre „Zierraten" verzichten.

Gegen die Dachfenster an sich wäre nichts einzuwenden, wenn sie so gestaltet wären, daß sie von außen als Augen eines gemütlichen Raumes erschienen. Auf Abb. 43 ist dies der Fall. Hier sitzen die kleinen, aber breiten Fenster zu zweien gekuppelt hoch in der Zimmerwand — sie ergeben ein Dachkämmerlein, das ärmlich sein mag, aber doch so traut und freundlich ist, wie sich's mit so einfachem Mittel eben hervorbringen läßt.

Abb. 45 ist eins jener bescheidenen stillen Landhäuser, deren Gestaltung wie geschaffen dazu wäre, bei ihr die Tradition wieder anzuknüpfen, wenn es die Erreichung von Kolonieen mit kleinen Wohnhäusern gilt. Die finanzielle Notwendigkeit, ganz kleine Häuser in e i n e m Bau zu vereinigen, läßt auch die Befürchtung schwinden, solche Vorbilder seien zu groß gedacht. Ich habe eine Reihe solcher Häuser, die ein und denselben Typus zeigten, aufgenommen und ihre Grundrisse verglichen. Es erwies sich, daß sie in verschiedenen Abwandlungen fast immer die gleichen waren, ein Zeichen, daß sich auch in Zeiten des guten Bauens gewisse feste Bautypen ausgebildet hatten, die man als etwas Selbstverständliches übernahm. Nur waren die Schemata damals gute, während sie heute schlechte zu sein pflegen. Schon die Grundrisse gliederten das Haus so behaglich, daß man beim ersten Eintreten vom Vorsaal aus die ganze trauliche Atmosphäre des Hauses und seiner Bewohner fühlte. Ich habe nun versucht, auch eine Reihe Grundrisse jener Häuser aufzunehmen, deren Schema Abb. 46 zeigt. Es war vergebens, weil man hier von Lösungen einer Aufgabe überhaupt nicht reden konnte. Der viereckige Kasten war ohne jeden Versuch der Gestaltung eben in weitere viereckige Räume eingeteilt, wie es gerade kam: ein so trostloses Versagen jeder Raumgestaltung, daß es garnicht möglich war, von gewissen Bautypen zu sprechen. Ein schlagender Beweis gegen jene Schwätzer, die mit hochgezogenen Augenbrauen wichtig beginnen: „Ja, die alten Bauten mögen ja ganz malerisch sein, aber in der Praxis sind diese modernen doch bei weitem ..... u. s. w."

Nun, antwortete mir aber dieser und jener, liegt es so, woher soll man denn aber heutzutage die Geisteskräfte nehmen, die imstande sind, auch die einfachsten Aufgaben mit architektonischem Raumgefühl und

Sinn für Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit zu gestalten? Liebe Freunde, gebt mir die Hand und kommt mit mir zu jenem einfachen Hause. Da habt ihr die Baupläne, die Modelle, den praktischen Ratgeber in Lebensgröße vor euch, alles gratis, ihr braucht nur nachzubauen und gerade das ein wenig zu verändern und umzuformen, was aus neuen Gründen neuer Formen bedarf. Ich weiß, das sind einige Kleinigkeiten. Nämlich: im Watercloset gipfelt zumeist die ganze „Umgestaltung nach modernen Begriffen," soweit sie die architektonische Raumgebung und die Formen betrifft. Das Uebrige ist leicht einzufügende Zuthat. Natürlich muß man sich an die richtigen Vorbilder wenden. Sucht man helle luftige Arbeiterhäuser, so wird man eben helle luftige Landhäuser aus der guten Zeit suchen müssen und sich nicht dabei darauf versteifen dürfen, die alten Winkelgassen, wie es sie etwa in manchen Teilen der inneren Stadt Hamburgs gibt, seien eben doch auch malerisch und taugten deswegen doch nichts. Es wären eben falsche Vorbilder, wenigstens als Ganzes. Gewiß, malerisch sind sie, aber es wird niemandem einfallen, wirkliche Enge und Lichtlosigkeit als Vorbild hinstellen zu wollen. Als im Mittelalter die befestigten Städte sich nicht nach außen vergrößern konnten, mußte im Innern alles so verfilzen. Deswegen habe ich ja auch nie finsteres Mittelalter als Vorbild zum Anknüpfen, sondern stets die heiteren hellen Räume der Gartenstädte unserer Großväter angeführt.

In früheren Zeiten waren die Baugenies auch nicht so eng gesäet, daß jedes Dorf zwei geniale Baumeister gehabt hätte. Aber freilich: Die Leute hatten das bischen Vernunft, das man braucht, um die guten, die bewährten Lösungen immer wieder nachzubauen und nicht mehr Veränderungen anzubringen, als man wirklich brauchte. So klärte man den Typus immer mehr und mehr, bis wir Ende des 18. Jahrhunderts thatsächlich das deutsche bürgerliche Wohnhaus hatten.

Abb. 48 zeigt eins der groteskest häßlichen Häuser, die ich je gesehen. Seine Geschichte bietet manches Lehrreiche. Leider hat man's in eine Wohnhauskolonie gebaut (und nicht nur dieses eine, sondern noch ein paar Dutzend von gleicher Art daneben), mit deren vernünftigen und gesunden Tendenzen dieser klägliche Anblick aufs Schärfste kontrastiert.

Man wollte, wie begreiflich, möglichst billig bauen. Doch besteht ein großer Unterschied zwischen möglichst billig und möglichst vorteilhaft bauen. Durch Erzwingung des ersteren baut man nämlich häufig recht unvorteilhaft. Jede bauliche Anlage kostet nun einmal ihre gewisse Bausumme, man erhält nichts geschenkt. Diese Bausumme läßt sich allerdings durch allerlei Mittel und Mittelchen sehr herunter drücken, sodaß man zunächst sehr viel weniger Geld auf den Tisch zu legen braucht. Was nützt das, wenn man sehr bald gezwungen ist, eine zweite Summe anzuwenden, um das zuerst angelegte Kapital zu retten? Zu alledem stellt dann das Bauwerk mit beiden Summen immer noch einen minderwertigen Besitz dar, als ein Bau, bei dem man gleich zuerst die doch einmal nicht zu umgehende Summe angelegt hat. Und sie ist immer noch geringer, als die Summe jener beiden Kapitale. Das Beispiel wird es erläutern.

Um das Haus auf Abb. 48 so billig wie nur irgend möglich zu bauen, verwendete man gepreßte Zementsteine. Als der Winter übers

Land zog und schwere Regenschauer niederprasselten, fingen die Tapeten an sich wässerig zu trüben und naß zu glänzen, bis sie abfielen. Man war schlimm hereingefallen mit dem billigen Bauen, denn man war nun gezwungen, die Außenwände des Baues neu zu verkleiden. Wie man auf der Abbildung sieht, verbesserte man den unteren Teil mit Ziegelsteinen, während der obere Teil mit Holz verschalt werden soll. Natürlich kosten die gesamten Neuaufwendungen zusammen mit der ursprünglichen Anlage mehr, als wenn man gleich ordentlich solid gebaut hätte.

Die übrige trostlose Gestaltung des Hauses spricht für sich selbst.

Paul Schultze-Naumburg.

Lose Blätter.

Großvater Archip und Lenka

von Max Gorjki.

Vorbemerkung. Wir bitten über Gorjki den Aufsatz zu vergleichen, den Bartels in diesem Hefte bringt. Die ergreifende Erzählung, die wir wiedergeben, ist der von A. Scholz besagten deutschen Ausgabe „ausgewählter Erzählungen“ Gorjkis entnommen, die bei Bruno Cassirer in Berlin erschienen ist. Eine zweite sehr gute Ausgabe ist in Leipzig bei Eugen Diederichs erschienen. Einzelne Bücher des Dichters haben auch noch andere Verleger in deutschen Uebersetzungen herausgegeben z. B. Benteli in Bern und R. Wöpke in Leipzig.

*

Die Fähre erwartend, hatten sie sich beide in den Schatten des steil abfallenden Ufers gelegt und schauten lange schweigend auf die rasch dahineilenden, trüben Fluten des Kuban, der zu ihren Füßen rauschte. Lenka war eingeschlummert, Großvater Archip aber, der einen dumpfen drückenden Schmerz in der Brust fühlte, konnte nicht schlafen. Von dem dunklen Hintergrunde des Erdbodens hoben sich ihre abgerissenen und zusammengekrümmten Gestalten wie zwei elende Bündel, ein größeres und ein kleineres, ab; und ihre von Müdigkeit und Hitze erschöpften, sonnenverbrannten, staubbedeckten Gesichter paßten ganz zu der Farbe der braunen Lumpen, die ihre Glieder bedeckten.

Großvater Archip hatte seine lange, hagere Gestalt quer über einen schmalen Sandstreifen hingestreckt, der sich wie ein gelbes Band am Ufer zwischen dem jähen Abhang und dem Flusse hinzog, während der schlafende Lenka, klein und gebrechlich, zusammengerollt gleich einem Kringel an seiner Seite ruhte und sich neben dem Großvater wie ein dürrer Ast ausnahm, der vom Stamme abgebrochen war — von einem alten, vertrockneten Stamme, den die kalten Wogen des Flusses hierhergetragen und mit kräftigem Wurf ans Ufer geschleudert hatten.

Den Kopf auf die Ellenbogen gestützt, schaute der Alte nach dem jenseitigen Ufer, das von Sonnenlicht übergossen und von dürftigem Weidengebüsch eingesäumt war. Zwischen den Weiden schaute an einer Stelle der schwarze Rand der Fähre hervor. Als grauer Streifen zog sich ein Weg vom Flusse bis tief in die Steppe; in seiner schnurgeraden Richtung und seiner langweiligen Eintönigkeit lag etwas Trostloses, das den Großvater traurig stimmte.

Seine trüben und entzündeten Augen mit den roten, verschwollenen Lidern blinzelten unruhig, und das von Runzeln durchfurchte Gesicht war gleichsam erstarrt in dem Ausdruck drückender Sorge und Pein. Von Zeit zu Zeit

hustete er vorsichtig, wobei er einen scheuen Blick auf den Enkel warf und die Hand vor den Mund hielt. Es war ein heiserer, quälender Husten, der den Großvater zwang, sich vom Boden aufzurichten, und große Thränen aus seinen Augen hervorpreßte.

Außer seinem Husten und dem leisen Klatschen der Wellen gegen den Sand ließ sich in der Steppe nicht ein Laut vernehmen . . . Sie breitete sich zu beiden Seiten des Flusses, gewaltig, dunkelbraun, von der Sonne versengt, und nur dort, fern am Horizont, den die greisen Augen kaum erspähten, wogte üppig das goldene Meer des Weizens, in das der blendend helle Himmel sich jäh hinabsenkte. Drei schlanke Pappeln hoben sich in der Ferne von ihm ab; es war, als ob sie bald kleiner, bald größer würden, und als ob der Himmel und das Weizenfeld unter ihm sich bald senkten, bald höben — bis dann plötzlich alles hinter dem silbernen Vorhang des Steppendunstes verschwand.

Dieser zittrige, grelle, täuschende Dunst schwebte bisweilen aus der Ferne bis ans Ufer des Stromes heran und erschien dann selbst gleichsam wie ein Strom, der plötzlich vom Himmel niederfloß, ebenso rein und ruhig, als ob er nur herabkäme, um die von der Sonnenglut erschöpfte Steppe zu beleben. Und dann verschwand er wieder . . .

Großvater Archip, der diese Erscheinung nicht kannte, da er als Großrusse früher nie in die Steppe gekommen und nur vom Hunger nach ihr hinausgedrängt worden war, rieb sich die Augen und dachte bekümmert bei sich, daß diese weite, heiße Steppe ihm auch die Sehkraft raube, wie sie schon seinen Beinen den letzten Rest der Kraft geraubt, so daß sie nun nicht mehr, wie ehedem in der Heimat, dreißig Werst am Tage schafften, sondern kaum noch die Hälfte.

Heut war ihm noch übler, noch kläglicher zu Mute, als jemals in der letzten Zeit. Er fühlte, daß er bald sterben würde, und wenn er sich auch durchaus gleichgiltig und gedankenlos gegen diese Thatsache verhielt, wie gegen eine Pflicht, der er sich nicht entziehen konnte, so hätte er doch lieber in der fernen Heimat, in seinem Gouvernement Orlow, sterben mögen. Und dann versetzte ihn auch der Gedanke an seinen Enkel in lebhafte Unruhe. Was sollte aus Lenka werden? . . .

Wohl etliche Mal am Tage legte er sich diese Frage vor, und jedesmal krampfte sich dann in ihm etwas zusammen, es überlief ihn kalt, es ward ihm so bang, so abscheulich ums Herz, daß er am liebsten nach Hause, nach Rußland zurückgekehrt wäre . . .

Aber nun erinnerte er sich der Krym, der kahlen Steppen, der groben, fühllosen Schafhirten, ihrer großen, bösen Hunde, der Tartaren, die ebenso habgierig wie frech waren, und auch eines gewissen Erlebnisses, das ihm in dem Kosakenstädtchen Taman begegnet war und ihn samt Lenka beinahe ins Gefängnis gebracht hätte . . .

Und schließlich ist's doch gar zu weit nach der russischen Heimat — er würde sie nicht erreichen, sondern sich irgendwo unterwegs hinlegen und sterben. Hier, am Kuban, geben sie reiche Almosen, wenn sie auch die Bettler nicht lieben und, als wohlhabende Leute, gern über sie spotten . . .

Er mußte sich jedenfalls etwas anderes für Lenka ausdenken. Eine Waise war er schließlich hier so gut wie in der Heimat . . .

Und indem er seinen thränenfeuchten Blick auf dem Enkel ruhen ließ, streichelte er behutsam mit der rauhen Hand Lenkas Kopf.

Der Junge begann sich zu rühren und sah ihn mit seinen großen, blauen Augen an, die so tief, so gar nicht nach Kinderart ernst und nachdenklich dreinschauten und in dem mageren, von Pockennarben entstellten Gesichtchen mit der spitzen Nase und den blutleeren, vom heißen Steppenwind aufgesprungenen Lippen noch größer erschienen.

„Kommt sie?“ fragte er, und indem er die Hand wie einen Schirm über die Augen hielt, schaute er auf den Fluß, dessen kalte Flut die Strahlen der Sonne zurückwarf.

„Nein, sie kommt noch nicht. Liegt noch immer still. Was soll sie hier? Wenn sie niemand ruft, bleibt sie eben liegen . . .“ sprach Archip langsam, während er immer noch den Kopf seines Enkels streichelte. „Hast 'n bißchen geschlummert?“

Lenka machte eine nichtssagende Kopfbewegung und streckte sich auf dem Sande aus. Sie schwiegen beide.

„Wenn ich schwimmen könnte, möcht' ich mal baden,“ begann darauf Lenka, während er aufmerksam nach dem Fluß schaute. Seine Stimme klang seltsam dumpf und ausdruckslos.

„Hat 'ne starke Strömung, der Fluß,“ fuhr Lenka fort. „Bei uns gibt's keine solchen Flüsse. Was hat er's denn so eilig? Läuft, als ob er fürchtete, zu spät zu kommen . . .“

Und er wandte sich unzufrieden von dem Wasser ab.

„Weißt du was?“ sprach der Großvater nach kurzer Ueberlegung — „wir wollen unsere Gurte abschnallen und zusammenbinden — ich bind' dich daran fest, und so kannst du baden . . .“

„Ei was noch!“ versetzte Lenka altklug. „Hast dir da was Rechtes ausgedacht! Denkst wohl, dich wird's nicht umreißen? Beide werden wir ertrinken!“

„Wenn wir hübsch am Ufer bleiben? . . . Doch nein, es reißt uns mit fort — da, wie das strömt! . . . Wenn's hier im Frühjahr Hochwasser gibt — Herr des Himmels! . . . Auch mit der Heuernte muß es schlimm bestellt sein.“

Lenka hatte keine Lust zum Reden und ließ die Worte des Großvaters ohne Antwort. Er nahm einen trockenen Lehmklumpen in die Hand und zerdrückte ihn mit den Fingern zu Staub, wobei sein Gesicht einen ernsten Ausdruck annahm.

Der Großvater sah ihm nachdenklich zu und kniff die Augen zusammen.

„Sieh doch,“ sprach Lenka mit leiser, eintöniger Stimme, während er den Staub von seinen Händen entfernte — „das Stückchen Erde . . . hab's in die Hand genommen und zerrieben — Staub ist's geworden . . . Lauter winzige Stückchen, kaum dem Auge sichtbar . . .“

„So — und was sonst?“ fragte Archip und hustete, während er durch die Thränen, die seine Augen füllten, in die großen, starr glänzenden Augen des Enkels und sein mageres, spitzes Gesicht sah. „Was wolltest du damit sagen?“ fuhr er fort, als sein Hustenanfall vorüber war.

„Na . . . daß die ganze Erde aus solchem Staub gemacht ist,“ sagte Lenka, den Kopf bewegend, indem er mit der Hand über den Fluß hinwies. „Und was alles auf ihr gebaut ist . . . wie viel Städte wir beide mit einander durchwandert haben! Eine furchtbare Menge! Und wie viel Menschen überall sind!“

Und da er seinen Gedanken nicht ganz auszudrücken vermochte, versank er wieder in schweigsames Nachdenken und schaute ringsum.

Der Großvater schwieg gleichfalls ein Weilchen und begann dann, dicht an den Enkel heranrückend, in zärtlichem Tone:

„Mein kluger Junge! Hast ganz richtig gesagt — Staub ist alles ... Die Städte, und die Menschen, und wir beide — nichts als Staub. Ach, du, Lenka, Lenka! ... Wenn du so lesen lerntest! ... Dann würdest du's weit bringen in der Welt! Hast über alles dein Urteil, wie'n Erwachsener ... Armer kleiner Buchfink, Vögelchen Gottes! ... Was wird nur aus dir werden? ..."

Der Großvater zog den Kopf des Enkels an sich und drückte einen Kuß darauf.

„Laß doch!" rief Lenka, ein wenig lebhafter werdend, indem er seinen Flachskopf den rauhen, zitternden Händen des Alten zu entziehen suchte. „Wie sagtest du? Staub? All die Städte und alles?"

„So hat's Gott der Herr mal eingerichtet, mein Täubchen. Alles ist Erde und die Erde selbst — ist Staub. Und alles stirbt auf ihr ... So steht's! Und darum soll der Mensch in Arbeit und Demut leben. Auch ich werde wohl bald sterben ..." sprach der Großvater, von seinem Gegenstand abspringend, und fuhr wehmütig fort: „Wohin wirst du dann gehen ohne mich?"

Lenka hatte diese Frage schon oft vom Großvater gehört und er war's recht überdrüssig, über das Thema vom Tode nachzudenken. Er wandte sich daher schweigend zur Seite, pflückte einen Grashalm ab, nahm ihn in den Mund und begann langsam daran zu kauen.

Gerade hier aber war des Großvaters schwache Seite.

„Was schweigst du denn? Wie willst du dich durchschlagen, wenn ich nicht mehr bin?" fragte er leise, indem er sich zu seinem Enkel hinüberbeugte und abermals hustete.

„Ich sagte dir's doch schon!" versetzte Lenka zerstreut und ärgerlich, indem er den Großvater von der Seite ansah.

Er fand auch darum an diesen Gesprächen keinen Gefallen, weil sie nicht selten mit einem Streit endigten. Der Großvater pflegte des Langen und Breiten über seinen nahen Tod zu reden. Lenka hörte ihm erst aufmerksam zu, erschrak dann jedoch vor der neuen Lage, in die des Großvaters Tod ihn versetzen würde, brach in Thränen aus und ward allmählich müde. Und dann erfolgte gewöhnlich die Reaktion: ohne auf den Großvater zu hören, hing er seinen eigenen Gedanken nach, und der Großvater, der das bemerkte, ärgerte sich darüber, nannte Lenka ein dummes Bürschchen, das seinen Großvater nicht liebe und seine Fürsorge nicht zu schätzen wisse, und ging schließlich so weit, Lenka vorzuwerfen, daß er ihn, seinen Großvater, so bald wie möglich tot zu sehen wünsche.

„Was hast du denn schon gesagt? Bist doch ein dummes Kerlchen, kannst dein Leben noch nicht begreifen! Wie alt bist du denn? Kaum elf Jahre. Und so gebrechlich bist du, gar nicht zur Arbeit tauglich. Wohin wirst du dich wenden? Gute Menschen, denkst du vielleicht, werden dir helfen? Ja, wenn du Geld hättest — das würden sie dir wohl durchbringen helfen! Aber Almosen sammeln ist ein bitter Ding, auch für mich alten Mann. Vor jedem verbeug' dich, jeden fleh' an. Sie aber schimpfen auf dich, und schlagen dich auch bisweilen, und hetzen dich ... Meinst vielleicht, sie achten 'nen Bettler einem Menschen gleich? Zehn Jahre schon geh' ich mit dem Bettelsack, ich kenn's. Tausend Rubel rechnen sie sich das Stückchen Brot, das sie unsereinem reichen. Gleich soll sich ihnen dafür das Thor zum Paradiese öffnen. Weißt du auch, warum sie hauptsächlich geben? Um ihr Gewissen zu beschwichtigen. Darum allein, mein Lieber, nicht aus Mitleid! Reicht er dir 'nen Happen hin,

braucht er selbst keine Scham zu empfinden, wenn er ißt. Der satte Mensch ist 'n wildes Tier. Niemals hat er mit dem Hungrigen Mitleid, weil er nicht weiß, wie ihm zu Mute ist. Todfeinde sind die beiden, der Satte und der Hungrige, ewig werden sie einander ein Dorn im Auge sein. Darum kann auch keiner von ihnen für den andern fühlen noch ihn verstehen .... Dem Satten ist der Bettler nur Schmutz ..."

Großvater Archip war ganz erregt vor Zorn und Schmerz. Seine Lippen bebten, die greisen, trüben Augen huschten rasch in dem roten Rahmen der Lider hin und her, und die Runzeln in dem pergamentartigen Gesichte traten schärfer und dichter hervor.

Lenka hatte ihn so nicht gern und fürchtete sich ein wenig, wenn er ihn in dieser Stimmung sah.

„Ich frag' dich nun, siehst du: wie willst du wohl fertig werden mit den Bauern? Du bist ein schwaches Kind, und die Bauerngemeinde — ist ein wildes Tier! Mit einem Mal wird sie dich verschlingen. Und das will ich nicht ... Hab' dich gar so lieb, mein gutes Kind! ... Bist mein Einziges in der Welt, wie ich dein einziger Freund bin ... Wie soll ich denn nur sterben? Ich kann ja gar nicht sterben und dich hier allein lassen ... Wer soll dich in Obhut nehmen? ... O Herr! ... Warum hast du dich abgewandt von deinem Knecht?! .... Zu leben vermag ich nicht, und sterben darf ich nicht — um des Kindes willen ... Ich muß es doch beschützen! Sieben Jahre lang hab' ich's gehegt .... auf den Armen .... meinen greisen, schwachen Armen hab' ich's getragen ... O Herr, hilf mir! ..."

Der Großvater richtete sich auf, setzte sich und weinte, während sein Kopf zwischen den Knieen der zitternden Beine lag. Und seine Schultern bebten von dem heiseren Schluchzen, das stoßweise aus seiner kranken Brust hervorbrach.

Der Fluß eilte hastig dahin in die Ferne und klatschte laut gegen das Ufer, als ob er durch dieses Geräusch das Schluchzen des Alten übertönen wollte. Blendend hell lächelte der wolkenlose Himmel herab, ergoß seine stechend heiße Glut über die Erde und lauschte gelassen auf das ruhelose Rauschen der trüben Fluten ...

„Hör' auf, weine nicht, Großväterchen!" sprach Lenka in unfreundlichem Tone, indem er zur Seite sah. Und dann wandte er dem Großvater sein verdrießliches, finstres Gesicht zu und fuhr fort: „Wir haben das doch schon alles besprochen! Umkommen werde ich nicht. Irgendwo in 'ner Schenke werde ich Arbeit finden ..."

„Sie werden dich totschlagen," stöhnte der Großvater mitten durch seine Thränen.

„Vielleicht auch nicht. Und wenn sie mich am Leben lassen," rief Lenka mit einem gewissen Selbstvertrauen — „was dann? Dann werd' ich meinen Weg schon finden! Werde mich nicht von jedem unterkriegen lassen! ..."

Hier hielt Lenka plötzlich inne, sann ein Weilchen schweigend nach und sagte dann ganz leise:

„Oder vielleicht geh' ich in ein Kloster ..."

„In ein Kloster — ja, das wär' gut!" sprach der Großvater, sehnsuchtsvoll seufzend und schien wieder aufzuleben, bis er von neuem in einem heftigen Hustenanfall sich zu winden begann.

Ueber ihren Köpfen ließ sich das Knarren von Wagenrädern und lautes Rufen vernehmen.

„Fähre! He, Fä—ähre!" schrie eine gellende, lufterschütternde Stimme.

Die beiden Plaudernden fuhren zusammen, sprangen empor und nahmen ihre Ranzen und Stecken vom Boden auf.

Ein zweiräderiger Wagen fuhr laut kreischend auf den Sand am Ufer. Ein Kosak stand darin, in einer zottigen, keck aufs Ohr geschobenen Mütze; er schickte sich eben an, noch einmal zu schreien, und atmete mit weit geöffnetem Munde die Luft ein, wodurch seine breite, mächtig hervortretende Brust noch mehr hervortrat. Die weißen Zähne blinkten hell in der schwarzen Umrahmung des seidenweichen Bartes, der bei den weit geöffneten, vom angestrengten Schauen mit Blut unterlaufenen Augen seinen Anfang nahm. Unter dem offenen Hemd und dem leicht über die Schulter geworfenen Rock war der sonnengebräunte, von starkem Haarwuchs bedeckte Körper sichtbar. Seine ganze stämmige, große Gestalt atmete Sattheit, Kraft, Gesundheit und Selbstbewußtsein, und den gleichen Eindruck machten sein wohlgenährtes, gleichfalls ungewöhnlich großes, scheckiges Pferd und die hohen, mit dicken eisernen Schienen beschlagenen Räder.

„Heda! . . . He!"

Großvater und Enkel zogen ihre Mützen vom Kopfe und verneigten sich tief.

„Grüß euch Gott!" rief der Ankömmling ihnen laut zu, schaute nach dem jenseitigen Ufer, wo aus dem Gebüsch langsam und schwerfällig die Fähre sich vorschob, und warf dann einen prüfenden Blick auf die beiden Bettler. — „Kommt ihr aus Rußland?"

„So ist's, Wohlthäter, aus Rußland!" versetzte der Alte mit einer Verbeugung.

„Hungrige Zeiten sind dort bei euch, was?"

Er sprang vom Wagen herab und machte sich am Geschirr zu schaffen.

„Und ob!" antwortete Großvater Archip. „Die Schwaben sogar sterben vor Hunger."

„Ha, ha! Die Schwaben sogar sterben? Nicht mal Brotkrümchen sind also übrig geblieben, alles habt ihr aufgegessen? Versteht euch wirklich aufs Essen! Aber mit eurer Arbeit scheint's nicht weit her zu sein. Wer fleißig arbeitet, leidet auch keinen Hunger."

„Die Hauptschuld, Wohlthäter, liegt an der Erde. Die widersetzt sich, bringt nichts hervor. Ausgesogen haben wir sie."

„Die Erde?" meinte der Kosak kopfschüttelnd. „Die Erde muß immer hervorbringen, dazu ist sie dem Menschen gegeben. Nicht die Erde ist schuld, sondern eure Arme. Die taugen nichts, aha! Der Stein sogar widersetzt sich nicht, sondern gibt Brot, wenn tüchtige Arme ihn bearbeiten. Bist mal am schwarzen Meer gewesen, Alter? Dort nehmen sie selbst die Felsen untern Pflug!"

Die Fähre war angelangt.

Die beiden breitschultrigen, rotwangigen Kosaken, die sich phlegmatisch mit den kräftigen Beinen gegen den Boden der Fähre stemmten, ließen diese mit einem Ruck aufs Ufer auffahren, kamen dabei ins Wanken, ließen das Ziehseil los und holten, einander anschauend, tief Atem.

„'s ist heiß, was?" meinte der Ankömmling lächelnd, während er seinen Gaul auf die Fähre führte und dabei mit der Hand leicht an seine Mütze faßte.

„Und ob's heiß ist!" versetzte einer der Fährleute. Die Hände tief in die Taschen seiner Pluderhosen versenkend, trat er an den Wagen heran, schaute hinein und begann, indem er die Luft kräftig einsog, mit der Nase zu schnuppern.

Der andere hatte sich aufs Verdeck gesetzt und zog ächzend den einen Stiefel vom Fuße.

Der Großvater hatte mit Lenka die Fähre betreten, und beide schauten, an den Rand gelehnt, den Kosaken zu.

„Na, fahren wir also!" kommandierte der Besitzer des Wagens.

„Hast nichts zu trinken mitgebracht?" fragte ihn der Fährmann, der seinen Wagen beschnüffelt hatte.

Der andere hatte inzwischen glücklich den Stiefel vom Bein herunterbekommen und guckte eben mit zusammengekniffenen Augen in den Stiefelschaft.

„Hab' nichts zu trinken," meinte der Besitzer des Wagens. „Hast du nicht Wasser genug im Kuban?"

„Wasser! . . . Ich rede nicht von Wasser."

„Ach so, Branntwein meinst du! Nein, hab' keinen mitgebracht."

„Warum denn nicht?" fragte der Fährmann nachdenklich, die Augen zu dem Verdeck der Fähre niederschlagend.

„Na, fahrt schon los! Vorwärts!"

Der andere Fährmann zog seinen Stiefel wieder an, während sein Gefährte in die Hände spuckte und kräftig ins Seil faßte. Der Passagier half ihm das Fahrzeug in Bewegung setzen.

„Und du, Alter — was faßt du nicht mit an?" wandte der Fährmann, der sich immer noch mit seinem Stiefel zu schaffen machte, sich an Archip.

„Wie kann ich denn, mein Lieber!" entgegnete der Großvater in kläglich singendem Tone und schüttelte dabei den Kopf.

„Ist auch nicht nötig. Sie werden's schon allein schaffen," meinte der Fährmann. Und als ob er dem Alten einen Beweis für die Wahrheit seiner Worte geben wollte, ließ er sich schwer aufs Verdeck sinken und streckte sich lang aus.

Sein Genosse schalt ihn mürrisch und stampfte, da er keine Antwort bekam, mit den Füßen laut gegen das Verdeck.

„Schau, Lenka, was für Menschen! So groß, so satt! Das Land hier ist ein Paradies für den Bauern . . ." flüsterte Archip, indem er sich zu Lenka hinüberbeugte, der über den Rand der Fähre ins Wasser sah.

Getrieben von der Strömung, die mit dumpfem Rauschen gegen die Planken schlug, zitterte und wankte die Fähre, während sie langsam sich vorwärts bewegte.

„Der hat gut reden, der Mastbauch!" fuhr Großvater Archip flüsternd fort. „Eure Arme taugen nichts . . . Ihr arbeitet schlecht" — und er selbst hat nicht mal im Traume solche Arbeit gesehen! Warum gibt Gott dem einen viel, dem andern wenig?" Er schwieg eine Weile, als ob er von Lenka eine Antwort erwartete, antwortete dann aber selbst auf seine Frage: „Um die Seele zu prüfen. Die Seele, welche murrt, geht freudlos und friedlos im Leben zu Grunde . . ."

Ein wohliges Gefühl empfand Lenka, als er so ins Wasser schaute, wie wenn er eingewiegt würde, und seine Augen schlossen sich schläfrig vom Hinstarren auf die rasch enteilenden Wellen. Das leise Flüstern des Großvaters, das Knarren des Seiles und das feuchte Klatschen der Wogen schläferten ihn mehr und mehr ein; schon wollte er, von Müdigkeit übermannt, sich auf den Boden der Fähre sinken lassen, als er plötzlich einen so heftigen Ruck bekam, daß er niederfiel.

Er öffnete die Augen weit und schaute verwundert um sich. Die Kosaken, die eben die Fähre an einem versengten Baumstumpf am Ufer befestigten, lachten über ihn.

„Bist eingeschlafen, was?" meinte der Besitzer des Wagens. „Scheinst ein recht schwaches Kerlchen. Setz' dich in den Wagen, kannst bis zum Dorfe mitfahren. Auch du steig ein, Alter!"

Der Großvater dankte dem Kosaken mit monotoner, näselnder Stimme und kletterte ächzend in den Wagen. Auch Lenka sprang hinauf, und sie fuhren dahin in einer Wolke feinen, dunklen Staubes, der den Alten immer wieder zum Husten reizte und ihm den Atem raubte.

Der Kosak stimmte ein Lied an. Er war eine seltsame Weise — in der Mitte der Töne brach er ab, um pfeifend in der Melodie fortzufahren; bisweilen begann er einen Satz im Rezitativ, stockte plötzlich und sang im hohen Falsett weiter. Es war, als ob er die Töne gleich Fäden von einem Knäuel abwickle und einfach zerreiße, sobald ihm ein Knoten aufstieß.

Das Lied harmonierte ganz und gar mit der endlosen Steppe, die ebenso monoton war und nur da und dort von Dunststreifen, die über ihr hinschwebten, unterbrochen wurde.

Die Räder knarrten so melancholisch, der Staub wirbelte hoch empor; der Kopf des Großvaters wackelte hin und her, und sein Husten hörte nicht auf. Lenka aber dachte darüber nach, daß sie nun bald das Kosakendorf erreichen und mit näselnder Stimme unter den Fenstern ihr: „Herr, Jesu Christe!" herleiern würden . . . Wieder würden die Dorfjungen ihn necken und die Weiber mit ihren Fragen über seine russische Heimat und andere Dinge ihn langweilen . . . Peinlich war ihm alsdann auch das Benehmen des Großvaters, der noch häufiger hustete, noch tiefer seinen Buckel krümmte — was ihm selber doch schmerzlich und unbequem sein mußte — und unter gelegentlichem Aufschluchzen in kläglichem Wimmerton Dinge erzählte, die niemals und nirgends passiert waren . . . So schildert er zum Beispiel, wie in Rußland das Volk auf den Straßen sterbe, wie die Toten nur so überall herumliegen und niemand da sei, der sie wegräumen könnte, weil alles vor lauter Hunger den Kopf verloren habe . . . Nirgends hatten sie beide etwas Derartiges gesehen. Aber alles das hielt er eben für nötig, damit die Leute reichlicher spendeten. Was sollten sie jedoch mit all den Gaben hier zu Lande anfangen? Daheim, in ihrer Gegend, konnten sie das erbettelte Brot jederzeit zu vierzig, ja selbst zu fünfzig Kopeken für das Pud loswerden, hier aber kaufte es kein Mensch. Es blieb ihnen oft nichts weiter übrig, als diese bisweilen recht schmackhaften Brotstücke in der Steppe aus ihren Ranzen zu schütten. Und warum hat es der Großvater nur so unvernünftig eilig? Immer von Dorf zu Dorf geht's, statt daß er 'mal eine ganze Woche in einer Ortschaft bliebe und sich ausruhte. So aber kommt er, klappert rasch die Häuser ab, sammelt die Almosen ein und läuft weiter, wie ein Dieb, dem sie auf den Fersen sind . . . Einst hatte Lenka die Rede hierauf gebracht, aber der Großvater hatte ihm in ärgerlichem, sorgenvollem Tone erwidert:

„Schweig still, dummer Junge — verstanden? Kannst meine Sorgen um dich nicht begreifen. Kannst nicht wissen, was ich beabsichtige. Vielleicht such' ich dein Glück . . . will dich bewahren vor dem Bauernleben . . . . Jawohl! . . . . Schweig also, verstanden? . . ."

„Wollt wohl um Almosen bitten im Dorfe?" begann der Kosak, indem er ihre zusammengeduckten Gestalten über seine Schulter hinweg musterte.

„Gewiß doch, Verehrter, gewiß!“ antwortete ihm Großvater Archip mit einem Seufzer.

„Richt' dich mal auf, Alter, und sieh her: ich will dir zeigen, wo ich wohne. Könnt bei mir übernachten.“

Der Großvater suchte sich emporzurecken, doch fiel er sogleich wieder zurück, schlug mit der Hüfte auf den Wagenrand auf und stöhnte leise.

„Ach du, Alter! . . .“ brummte der Kosak mitfühlend. „Na, laß es sein, brauchst nicht hinzusehen; ist's Zeit für euch, ein Nachtquartier zu suchen, dann fragt nur nach dem Tschorny — Andrej Tschorny, der bin ich nämlich. Und jetzt klettert mal 'runter. Lebt wohl.“

Großvater und Enkel verließen den Wagen und standen plötzlich vor einer Gruppe von Pappeln, hinter deren Stämmen sie zur Rechten und Linken Dächer, Zäune und eben solche hochaufragende Pappelgruppen erblickten. Ihr grünes Laub war von einer grauen Staubschicht bedeckt, und die Rinde der dicken, geraden Stämme war von der Hitze rissig geworden.

Gerade vor den Bettlern zog sich zwischen zwei Bretterzäunen die schmale Gasse hin, in welcher der Kosak verschwunden war, der sie mit seinem Wagen hierhergebracht hatte. Auch sie bogen jetzt in diese Gasse ein, mit dem müden, breitspurigen Gange von Leuten, die weit zu Fuß gewandert sind.

„Na, Lenka, wie machen wir's — gehen wir zusammen oder einzeln?“ fragte der Großvater, und ohne die Antwort abzuwarten, fuhr er fort: „'s ist wohl besser, wir bleiben zusammen — dir geben sie doch gar zu wenig. Verstehst eben nicht zu bitten . . .“

„Wozu brauchen wir denn so viel? Wir essen's doch nicht auf!“ versetzte Lenka unwirsch, indem er rings um sich schaute.

„Wozu, mein spaßiges Kerlchen? . . . Und wenn uns plötzlich jemand begegnet, der's uns abkauft? Dazu brauchen wir's, siehst du! . . . Geld wird er dafür geben. Und Geld ist 'ne wichtige Sache; mit Geld wirst du nicht umkommen, wenn ich mal tot bin.“

Und mit zärtlichem Lächeln streichelte der Großvater den Kopf des Enkels.

„Weißt du auch,“ fragte er, „wie viel ich gespart habe, seit wir unterwegs sind? He?“

„Na, wie viel denn?“ fragte Lenka gleichgiltig.

„Elf Rubel und 'nen halben! . . . Siehst du?!“

Auf Lenka machte jedoch weder diese Summe noch der triumphierende Ton des Großvaters einen Eindruck.

„Ach du, Kleiner, Kleiner!“ seufzte der Großvater. „So wollen wir also getrennt gehn, wie?“

„Ja, getrennt . . .“

„Meinetwegen . . . An der Kirche wollen wir uns dann treffen.“

„Schön.“

Der Großvater bog in eine Gasse zur Linken ab, während Lenka weiterging. Als er zehn Schritte weit gegangen war, vernahm er des Großvaters zitternde Stimme: „Wohlthäter und Ernährer! . . .“ Es klang, als ob jemand mit der flachen Hand über eine verstimmte Harfe hinführe, von der tiefsten Saite bis zur höchsten. Lenka fuhr zusammen und beschleunigte seinen Schritt. So oft er die Bitten des Großvaters vernahm, ward ihm so peinlich, so wehmutsvoll ums Herz, und wenn der Alte abgewiesen wurde, war er ganz verzagt und erwartete jeden Augenblick, daß Großvater Archip in Heulen ausbrechen würde.

Immer noch klangen ihm die zittrigen Betteltöne, die in der trägen, schwülen Atmosphäre hinschwebten, ans Ohr. Ringsum war alles so still, wie zur Nachtzeit. Lenka trat unter den Zaun und legte sich in den Schatten eines Kirschbaumes, dessen Zweige auf die Straße herüberhingen. Irgendwo ertönte das Summen einer Biene . . .

Lenka warf sein Bündel von der Schulter, legte seinen Kopf darauf, schaute ein Weilchen durch das Laub über seinem Gesicht zum Himmel empor und fiel dann, von dem dichten Steppengras und dem gitterartigen Schatten des Staketzauns vor den Blicken der Vorübergehenden versteckt, in einen festen Schlaf . . .

Er wurde durch sonderbare Laute geweckt, die durch die vom nahenden Abend bereits abgekühlte Luft herangetragen wurden. Irgend jemand weinte in seiner Nähe. Es war das Weinen eines Kindes, so trotzig, gar nicht zu beschwichtigen. Die schluchzenden Töne erstarben in einer feinen Mollnote, brachen dann wieder mit frischer Kraft hervor und klangen immer näher. Er hob den Kopf empor und schaute durch das Steppengras auf den Weg hinaus.

Hier kam ein kleines Mädchen daher, sieben Jahre alt vielleicht, sauber gekleidet und mit einem hübschen Gesichtchen, das ganz rot und in Thränen aufgelöst war. Von Zeit zu Zeit trocknete sie sich mit dem Saum ihres weißen Baumwollröckchens die Augen. Sie ging ganz langsam, wirbelte mit den nackten Füßen dichten Staub auf dem Wege empor und schritt offenbar ohne Zweck und Ziel dahin. Sie hatte große, schwarze Augen, die jetzt gekränkt, finster und feucht dreinschauten, und kleine, zarte, rosige Ohren, die aus den kastanienbraunen, zerzausten, über Stirn, Wangen und Schultern fallenden Haarflechten neckisch hervorlugten.

Trotz ihrer Thränen erschien sie Lenka sehr drollig und spaßhaft. Was mußte das für ein mutwilliges kleines Ding sein! . . .

„Was weinst du denn?“ fragte er und erhob sich, als sie an ihn herangekommen war.

Sie fuhr zusammen und blieb stehen, wobei sie mit einem Mal im Weinen innehielt und nur noch ganz leise Schluchztöne hören ließ. Dann, als sie ein paar Sekunden ihn angeschaut hatte, begannen von neuem ihre Lippen zu zucken, ihre Brauen zogen sich auf komische Art zusammen, ihre Brust hob sich, und während sie abermals in lautes Weinen ausbrach, ging sie weiter.

Lenka fühlte, wie sich etwas in ihm zusammenkrampfte, und plötzlich ging er gleichfalls weiter, immer hinter ihr her.

„So wein' doch nicht! Bist schon ein großes Mädchen . . . schäm' dich doch! . . .“ rief er ihr nach; und dann, als er sie eingeholt hatte, guckte er ihr ins Gesicht und wiederholte achselzuckend: „Na, so sprich doch — was weinst du denn so sehr?“

„Ja—a! . . .“ begann sie gedehnt — „wenn man dir so . . .“

Und mit einem Mal warf sie sich auf die staubige Straße nieder, bedeckte ihr Gesicht mit den Händen und jammerte ganz verzweifelt.

„Nanu!“ meinte Lenka mit einer verächtlichen Handbewegung. „Ein richtiges Frauenzimmer! Red' einer mit ihr! Pfui, schäm' dich!“

Aber das half weder ihr noch ihm. Wie er so zwischen ihren feinen, rosigen Fingern Thräne auf Thräne niederrinnen sah, ward ihm gleichfalls ganz traurig ums Herz, und er hatte nicht übel Lust, mitzuweinen. Er neigte sich über sie, hob behutsam ihre Hand auf und hätte beinahe ihr Haar ge-

streichelt; doch erschrak er sogleich wieder über seine Keckheit und ließ die Hand sinken. Sie aber weinte immerzu und wollte noch immer nicht sprechen.

„Hör' mal!" begann nach einer Weile Lenka, der von einem unbezwinglichen Drange erfüllt war, ihr zu helfen. „Hör', was ich sage: was ist dir denn eigentlich? Hast du Prügel bekommen, wie? . . . Das wird doch vorübergehn! Oder vielleicht ist's was andres? So sag's doch! Sag's, Kleine! Es wird dir leichter werden, wenn du mir es sagst. Hast du vielleicht was verloren? Dann suchen wir's zusammen . . ."

Das Mädchen schüttelte traurig den Kopf, ohne dabei die Hände vom Gesicht zu entfernen, und endlich, während sie immer noch schluchzte und dabei die Schultern bewegte, erfolgte zögernd ihre Antwort:

„Das Halstuch . . . . hab' ich verloren! . . . . Väterchen hat's vom Markt mitgebracht . . , blau war's, mit kleinen Blümchen, und ich hab's umgenommen . . . und verloren . . ."

Und von neuem begann sie zu weinen, noch heftiger und lauter, und stieß mit ächzender Stimme ein seltsames: „O—o—oh!" heraus . . .

Lenka fühlte sich außer Stande, ihr zu helfen, und indem er still bei Seite trat, schaute er nachdenklich und traurig zum Himmel auf, den bereits dunkle Schatten bedeckten. Es war ihm schwer ums Herz, und die Kleine that ihm in der Seele leid.

„Weine nicht! . . . Vielleicht findet sich's doch noch . . ." flüsterte er leise; als er jedoch bemerkte, daß sie seinen Trostworten kein Gehör lieh, ging er noch weiter von ihr hinweg und dachte bei sich, daß sie nun ganz gewiß zu Hause vom Vater ihre tüchtige Tracht Prügel bekommen würde. Deutlich stellte er sich's vor, wie der Vater, ein großer, schwarzbärtiger Kosak, sie schlagen und sie, ganz in Thränen aufgelöst und zitternd vor Furcht und Schmerz, sich zu seinen Füßen wälzen würde . . .

Ganz mutlos und niedergedrückt durch das Gefühl seines Unvermögens, ihr irgendwie zu helfen, ging er weiter; kaum aber hatte er fünf Schritte zurückgelegt, als er wieder umkehrte, gerade vor ihr stehen blieb und, mit dem Rücken gegen den Zaun gelehnt, über irgend ein recht freundliches und gütiges Wort nachzugrübeln begann, das er ihr sagen könnte . . . Doch weiß der Himmel, wie's kam: nicht ein einziges solches Wort wollte ihm einfallen.

„Solltest hier weggehen, Kleine . . . nicht so mitten im Wege liegen! So hör' doch endlich auf zu weinen! Geh nach Hause und sag', wie alles gewesen ist. ‚Ich hab's verloren', sag' — was ist denn Schlimmes dabei? . . ."

Er hatte das in leisem, mitleidigem Tone gesprochen und mit einem gefühlvollen Ausruf geendet — und als er nun sah, daß sie sich wirklich von der Erde erhob, ward er ganz freudig bewegt.

„Na, siehst du — so ist's recht!" fuhr er lebhaft fort und lächelte. „Und jetzt geh! Wenn du willst, geh' ich mit und erzähl' alles — ja? Ich will für dich sprechen, fürcht' dich nicht!"

Und mit einer stolzen Bewegung der Schultern schaute er sich rings im Kreise um.

„Es ist nicht nötig," flüsterte sie, klopfte langsam den Staub von ihrem Röckchen und begann wieder zu schluchzen.

„Sonst — wie gesagt, ich geh' mit dir!" erklärte Lenka nochmals laut, in voller Bereitwilligkeit, und zog seine Mütze auf's Ohr. Die Beine breit auseinander stellend, stand er keck und unternehmend vor ihr, während seine zerrissenen Kleider sich gleichsam an ihm sträubten, wie die Flossen eines

Barsches. Er stieß seinen Bettlerstock fest gegen den Boden auf, und seine großen, schwermütigen Augen leuchteten so stolz, so tapfer.

Die Kleine betrachtete ihn von der Seite und sagte dann mit einem Seufzer, während sie an den Thränen in ihrem Gesicht herumwischte:

„Es ist nicht nötig ... geh nicht mit mir ... Mütterchen hat die Bettler nicht gern ...“

Und sie ließ ihn stehen und ging fort, noch zweimal sich nach ihm umschauend.

Lenka war es traurig zu Mute. Unmerklich schwand seine entschlossene, kühne Haltung, und er wurde wieder der kleine Betteljunge mit dem gebückten Rücken und der demütigen Miene. Er warf seinen Sack, der bisher über den Arm gehängt war, wieder auf seinen Rücken und rief der Kleinen, als sie eben an einer Wegkrümmung angelangt war, noch einmal zu:

„Leb wohl!“

Sie wandte sich im Gehen nach ihm um und verschwand.

Immer drückender, immer dunkler ward es ringum. Der Abend war hereingebrochen, und in der Luft lag jene ganz besondere, stickige Schwüle, die einem Gewitter vorausgeht. Die Sonne stand bereits dicht über dem Horizonte, und auf den Wipfeln der Pappeln lag ein matter, rötlicher Schimmer. Die Abendschatten, die ihre unbeweglichen hohen Stämme umhüllten, ließen sie noch höher und ihr Geäst noch dichter erscheinen. Es war Lenka, als grübelten sie über irgend etwas, als erwarteten sie etwas Schreckliches ... Der Himmel über ihnen hatte sich gleichfalls verdunkelt, seine Farbe glich der des Sammets, und er schien tiefer zur Erde herabzusinken. Irgendwo in der Ferne hörte man ein Gespräch, und noch irgendwo, doch in anderer Richtung und noch weiter entfernt, tönte Gesang. Seine leisen, aber dabei vollen Noten, die unaufhörlich in der Luft vibrierten, schienen gleichfalls von Gewitterschwüle gesättigt.

Es ward Lenka noch trauriger, ja fast ängstlich ums Herz. Er wollte den Großvater aufsuchen und schritt rasch auf dem Weg dahin. Zum Betteln hatte er nicht die geringste Lust. Im Gehen fühlte er, wie sein Herz in der Brust so hurtig, hurtig schlug, und wie sein Schritt und sein Denken ganz seltsam träg wurde ... Das kleine Mädchen kam ihm nicht aus dem Sinne. Was wird nun mit ihr werden? dachte er. Ob sie wohl schon zu Hause ist? Ob ihre Eltern reich sind? ... Wenn sie aus einem reichen Hause ist, wird man sie sicherlich schlagen; alle reichen Leute sind knickerig. Und wenn sie arm ist, dann bleiben ihr vielleicht Prügel erspart. In den Hütten der Armen behandelt man die Kinder liebevoller, da man von ihrer Arbeit Vorteil zu ziehen hofft ... Immer neue Gedanken schwirrten zudringlich durch seinen Kopf, und mit jeder Minute wuchs das qualvolle, bedrückende Gefühl der Schwermut, das wie ein Schatten sich an seine Gedanken hing, ihn immer mehr peinigte und sich immer vollständiger seiner bemächtigte.

Und die Schatten des Abend wurden immer drückender, immer dichter. Kosaken und Kosakinnen eilten an Lenka vorüber, ohne ihm Beachtung zu schenken — sie waren an den Anblick der Hungernden, die von Rußland her ihr Land überschwemmten, schon zu sehr gewöhnt. Auch Lenka streifte mit seinem düstern Blick nur flüchtig ihre großen, wohlgenährten Gestalten und schritt rasch auf die Kirche zu, deren Kreuz er hinter dem Laub der Bäume hervorschimmern sah.

Der laute Lärm des von der Weide heimkehrenden Viehs ließ sich vor ihm vernehmen. Dort war auch schon die Kirche mit den fünf blauen Kuppeln

niedrig und breit, rings von Pappeln umgeben, deren Wipfel über ihre von der Abenddämmerung bestrahlten, in rosigem Gold durch das Grün schimmernden Kreuze emporragten.

Und dort trabt bereits Großvater Archip auf die Vorhalle zu, tief gebückt unter dem schweren Bettelsack, und schaut, die Hand an die Stirn haltend, nach allen Seiten aus.

Hinter dem Großvater her schreitet ein Kosak, mit breitspurigem, schwerem Tritt, die Mütze tief in die Stirn gedrückt, einen Krückstock in der Hand.

„Was, mit leerem Sack kommst du an?“ begann der Großvater, indem er auf Lenka zutrat, der ihn an der Kirchenmauer erwartete. „Und ich — sieh mal, wie viel ich mitbringe! ...“ fuhr er fort, während er ächzend seinen prall gefüllten Leinwandsack von den Schultern nahm und auf die Erde warf. „Ach, hier geben sie reichlich! Sehr reichlich, sag' ich dir! ... Na, und du — was guckst du denn so grämlich drein?“

„Der Kopf thut mir weh ...“ sagte Lenka leise, während er sich neben den Großvater auf die Erde setzte. Dieser lehnte sich mit dem Rücken gegen einen Haufen aufgestapelter Ziegelsteine und ließ mit dem Ausdruck befriedigter Begierde seine Hand über die Almosen gleiten.

„Der Kopf thut dir weh? ... Hast dich abgerackert ... bist müde geworden! ... Wir gehen gleich ins Nachtquartier. Wie hieß doch jener Kosak — he?“

„Andrej Tschorny.“

„Ganz recht, Tschorny! Wir fragen einfach: wo wohnt denn hier der Tschorny Andrej? Da kommt ja gleich jemand ... den wollen wir fragen. Ja ... ein prächtiges, gutgenährtes Volk! Nur Weizenbrot essen sie ... Gott zum Gruß, lieber Mann!“

Der Kosak, der dem Großvater gefolgt war, stand jetzt dicht vor ihnen und erwiderte langsam den Gruß des Alten:

„Seid auch Ihr gegrüßt.“

Dann stellte er sich vor ihnen breit hin, sah sie mit seinen großen, nichtssagenden Augen an und kratzte sich schweigend im Nacken.

Lenka blickte neugierig zu ihm auf, und der Großvater blinzelte fragend mit seinen alten Augen, während der Kosak nach wie vor in Schweigen verharrte. Schließlich streckte er seine Zunge halb aus dem Munde und suchte damit die Spitze seines Schnurrbarts zu fassen. Nachdem ihm diese Operation glücklich gelungen war, zog er den Schnurrbart in den Mund hinein, kaute an ihm, schob ihn dann wieder mit der Zunge heraus und brach endlich sein Schweigen, das bereits peinlich zu werden begann, indem er träg sagte:

„Na ... kommt mit ins Gemeindehaus!“

„Wozu?“ fragte der Alte erschreckend.

Lenka fühlte etwas in seinem Innern erbeben.

„Es muß sein ... 's ist so befohlen. Na, vorwärts!“ Er wandte ihnen den Rücken zu und schritt fürbaß, als er sich jedoch umwandte, sah er, daß Keiner von den beiden sich vom Fleck rührte, und schrie, diesmal schon recht wütend, auf sie los:

„Was wartet Ihr denn noch?“

Da sprangen Großvater Archip und Lenka rasch auf und folgten ihm.

Lenka schaute forschend auf den Großvater. Er bemerkte, wie sein Kopf und seine Lippen zitterten, wie er scheu um sich blickte und hastig in seinem Hemdbusen scharrte. Er hatte das Gefühl, daß der Großvater wieder irgend

eine Dummheit begangen hatte, wie damals zu Taman. Es war ihm so bang und ängstlich zu Mute, als er sich diese Tamaner Geschichte ins Gedächtnis zurückrief. Dort hatte Großvater Archip auf einem Hofe Wäsche gestohlen und man hatte ihn auf frischer That ertappt. Sie verhöhnten, beschimpften und schlugen ihn sogar, und zuguterletzt jagten sie ihn mitten in der Nacht aus dem Dorfe. Es war eine so dunkle Nacht ... Sie hatten beide irgendwo am Meeresufer im Sande gelegen, und das Meer hatte die ganze Nacht gedroht und gemurrt ... Der Ufersand hatte geknirrscht unter dem Anprall der Wogen, die ihn von der Stelle zu bewegen und fortzutragen suchten. Der Großvater aber hatte die ganze Nacht gestöhnt und flüsternd zu Gott gebetet, indem er sich einen Dieb nannte und um Vergebung seiner Sünden flehte.

„Lenka! ..."

Der Knabe verspürte einen leisen Rippenstoß und sah zum Großvater auf, dessen beständig zitterndes Gesicht ihm hagerer, grauer und länger erschien.

Der Kosak, der sie eskortierte, ging in einer Entfernung von etwa fünf Schritten vor ihnen her, rauchte seine Pfeife, schlug mit dem Stocke die Köpfe der Klettenstauden ab und achtete nicht weiter auf die beiden Bettler.

„Da, nimm ... wirf's fort ... ins Gras ... aber merk dir, wohin du's wirfst ... daß wir es später finden ... vielleicht ..." flüsterte der Großvater kaum hörbar, und indem er sich im Gehen dicht an seinen Enkel schmiegte, schob er ihm ein zusammengewickeltes Stück Zeug in die Hand.

Lenka trat zur Seite, zitternd vor Angst und ganz von einem kalten Schauer erfüllt, und näherte sich dann dem Zaune, an dem entlang dichtes Steppengras wuchs. Während seine Augen gespannt an dem breiten Rücken des Kosaken hingen, streckte er seine Hand seitwärts aus und warf das Zeugstück ins Gras.

Das Stückchen Zeug hatte sich beim Fallen aufgerollt, und Lenkas Auge hatte es flüchtig gestreift. Wie angewurzelt blieb er einen Augenblick stehen: es war ein blaues Tüchlein mit kleinen Blümchen, das er sah, und das ihm sogleich das Bild des weinenden Mädchens ins Gedächtnis zurückrief. Wie lebend stand sie vor ihm und ließ ihn den Kosaken, den Großvater und alles ringsum vergessen. Ihr Schluchzen tönte wieder in seinen Ohren, und es war, als sähe er ihre hellblinkenden Thränen zur Erde niederperlen — so dicht, so reichlich, daß sie die ganze Welt seinen Blicken entzogen. Und bange Schauer packten seine Brust.

Noch ganz von dieser Erinnerung gebannt, war er hinter dem Großvater her ins Gemeindehaus gekommen. Ein wirres Durcheinander von Stimmen, die er nicht unterscheiden konnte, tönte ihm hier entgegen; er sah gleichsam durch einen Nebel, wie aus dem Sack des Großvaters die Brotstücke auf einen großen Tisch geschüttet wurden, und hörte, wie sie weich und dumpf darauffielen. Zahlreiche Köpfe in hohen Mützen beugten sich über den Tisch; alle hatten etwas Feindseliges, Finsteres und schienen durch den Nebel hindurch, in dem sie Lenka sah, irgend etwas Schreckliches anzudrohen ... Und dann packten plötzlich zwei kräftige Burschen den heiser vor sich hin murmelnden Großvater, daß er in ihren Armen sich wie ein Kreisel zu drehen begann.

„Vergeblich sucht Ihr, Rechtgläubige! ... Unschuldig bin ich — der Herrgott sieht's!" winselte er mit durchdringender Stimme.

Lenka warf sich weinend auf den Fußboden.

Jetzt kam er selbst an die Reihe. Sie zogen ihn empor, setzten ihn auf eine Bank und begannen emsig die Lumpen zu durchsuchen, die seinen schmächtigen Körper bedeckten. Und dann hielten sie plötzlich ein.

Die Thränen blieben in Lenkas Kehle stecken, wie wenn sie sich zu einer großen Kugel geballt hätten, die ihm das Atmen erschwerte. Das leise Murmeln des Großvaters und das erregte Durcheinander der Stimmen verstummte, als wenn plötzlich jemand Schweigen geboten hätte.

„Sie log, die Danilowna, das Teufelsweib!" polterte jemand heraus, und seine ärgerliche, tiefe Baßstimme hallte in Lenkas Ohren wie lautes Pochen wieder.

„Vielleicht haben sie's irgendwo versteckt!?" schrie ein anderer noch lauter.

Und abermals ließen die tiefen Baßtöne sich vernehmen.

Lenka hatte die Empfindung, als ob alle diese Laute gleich Schlägen auf seinen Kopf niedersausten. Und er verspürte einen solchen Schmerz davon, daß er ganz benommen ward. Es war ihm, als versänke er plötzlich in einer finsteren Grube, die ihren gähnenden Schlund vor ihm aufthat.

Als er wieder zu sich kam, fühlte er, daß sein Kopf auf den Knieen des Großvaters ruhte, und er sah das Gesicht des Alten tief über das seinige gebeugt. Es hatte einen so kläglichen Ausdruck und schien noch runzeliger als sonst, und aus den erschrocken blinzelnden Augen fielen auf seine Stirn kleine, trübe Thränen, die kitzelnd über seine Wangen rollten und auf seinen Hals niedertropften . . .

„Hast dich wieder erholt, mein Lieber? . . . Komm, laß uns von hier fortgehen. Komm — sie haben uns freigelassen, die Teufel!"

Lenka erhob sich von den Knieen des Großvaters und setzte sich neben ihn. Es war ihm, als ob sein Kopf mit irgend etwas Schwerem angefüllt wäre, und als ob er im nächsten Augenblick von seinen Schultern fallen würde. Er faßte nach ihm mit den Händen und schüttelte ihn leise stöhnend hin und her.

„Thut das Köpfchen weh? Du mein Lieber, Teurer! . . . Wie sie uns beide gequält haben! . . . Wilde Tiere sind's! Ein Dolch ist verschwunden, siehst du, und ein kleines Mädchen hat ein Halstüchlein verloren — da haben sie sich nun auf uns geworfen! Weil wir Bettler sind, müssen wir auch gleich Diebe sein! . . . Ach, Gott und Herr . . . wofür strafst du uns nur so?! . . ."

Die knarrende Stimme des Großvaters kratzte Lenka gleichsam in den Ohren, und er fühlte, wie in seinem Innern ein greller Funke aufflammte, der ihn antrieb, von Großvater Archip abzurücken.

Er setzte sich abseits und schaute finster in das Gesicht des Alten, aus dessen Falten kleine, häßliche, tückische Schlangen hervorzuzüngeln schienen . . . Er fuhr zusammen und blickte um sich . . .

Sie saßen am Ausgang des Dorfes, unter dem dichten Gezweige einer Schwarzpappel. Die Nacht war bereits hereingebrochen, der Mond war aufgegangen, und sein milchig-silbernes Licht, das die gleichförmige, breitgedehnte Steppe übergoß, ließ diese gleichsam schmäler erscheinen, als sie am Tage war — schmäler und noch öder und trauriger. In der Ferne, da, wo die Steppe mit dem Himmel zusammenfloß, stiegen violette Wölkchen empor, die langsam über den Mond hinschwebten und auf die Erde dichte Schatten warfen. Melancholisch, leise glitten diese auf der Erde dahin und verschwanden dann plötzlich, als wenn sie durch die von den sengenden Sonnenstrahlen verursachten Spalten in den Erdboden geschlüpft wären . . . . Vom Dorfe her ließen sich Stimmen vernehmen, und da und dort flammten Lichter auf, die den grell-goldig schimmernden Sternen am Himmel zuzuwinken schienen.

„Komm, mein Lieber! . . . Wir müssen gehen," sprach Großvater Archip.

„Laß uns noch . . . ein Weilchen sitzen!" versetzte Lenka leise.

Er liebte die Steppe. Am Tage, wenn er sie durchschritt, schaute er gern dahin, wo die Wölbung des Himmels sich auf ihre breite Brust zu stützen

schien .... Dort, in weiter Ferne, stellte er sich wundervolle, große Städte vor, die von unerhört guten Menschen bewohnt waren: dort würde man nicht erst um ein Stückchen Brod betteln müssen, sondern ganz von selbst, ohne Bitten würden sie alles geben ... Und wenn dann die Steppe sich immer weiter vor seinen Augen öffnete und nur immer wieder dieselben Kosakendörfer zum Vorschein kamen, mit denselben Häusern und Menschen, die er schon von den andern Dörfern her kannte, ward ihm so traurig ums Herz, und er fühlte sich bitter gekränkt durch diese Täuschung ...

Am folgenden Tage aber öffnete sich die Steppe wiederum vor ihm so breit und frei, und wieder gaukelte sie ihm jene nie gesehenen Wunderstädte vor, die er dort in der Ferne verborgen wähnte ...

Auch jetzt schaute er wieder nachdenklich in jene Weite, aus der langsam die dunklen Wolken emporkrochen. Sie erschienen ihm wie der Rauch von tausend Schornsteinen eben jener Stadt, die er so gern einmal erblickt hätte ...

Seine Träumereien wurden durch den dumpfen Husten des Großvaters unterbrochen. Lenka schaute forschend in das von Thränen feuchte Gesicht des Alten, der gierig die Luft einsog.

Es hatte etwas Erschreckendes und zugleich Klägliches, dieses greise, halb vom Mond beschienene, halb von der zerrissenen Mütze beschattete Gesicht mit dem krampfhaft zitternden Munde und den weitgeöffneten Augen, die wie in heimlichem Triumphe glühten. Ein für ihn neues, abstoßendes Gefühl empfand Lenka beim Anblick dieses Gesichts, und unwillkürlich rückte er noch weiter von dem Alten weg.

„Meinetwegen sitzen wir noch!“ murmelte Großvater Archip und begann mit absonderlichem Schmunzeln unter seinem Kittel zu suchen.

Lenka wandte sich ab und schaute wieder in die Ferne.

„Lenka! Lenotschka! .... Guck mal her!“ rief plötzlich der Großvater mit seiner weinerlichen Stimme, und während er sich in einem Hustenanfall förmlich krümmte, hielt er seinem Enkel triumphierend einen langen, blinkenden Gegenstand hin. „Da ... mit Silber ist er beschlagen ... Echtes Silber! ... Ein halbes Hundert ist er wert! ...“ flüsterte er.

Seine Hände und Lippen zitterten zugleich vor Begierde und Pein, und sein Gesicht verzerrte sich ganz.

Lenka fuhr erschrocken zusammen und stieß seine Hand zur Seite.

„Versteck ihn rasch! ... Ach, Großvater, versteck ihn! ...“ bat er flehentlich, während er sich scheu nach allen Seiten umsah.

„Was ist dir denn, dummes Kerlchen? Hast wohl Angst, mein Liebling? ... Ich gucke zum Fenster 'rein und seh': da hängt er. Schwapp! hatt' ich ihn und steckt' ihn untern Rockschoß ... und dann verbarg ich ihn im Gebüsch. Und wie wir jetzt aus dem Dorf marschierten, warf ich die Mütze zur Erde, bückte mich und hob ihn auf ... Dummköpfe sind's doch! ... Auch das Halstuch hab' ich mir geholt ... Da ist's! ...“

Und er zog aus seinem zerlumpten Rock mit zitternden Händen das Tuch heraus und schwenkte es vor Lenkas Gesicht.

Vor dessen Augen zerriß gleichsam ein Nebelvorhang, und deutlich sah er folgendes Bild: Hastig, so rasch sie können, laufen sie beide auf der Dorfstraße daher, den Blicken der Vorübergehenden ängstlich ausweichend; und es scheint Lenka, daß jeder, der Lust dazu verspürt, das Recht hat, sie anzuspeien, zu prügeln und zu schelten ... Alles ringsum — die Zäune, die Häuser, die Bäume — erscheint ihm in einem seltsamen Nebel und schwankt

gleichsam im Winde . . . und grobe, zornige Stimmen dröhnen ihm ins Ohr . . . Diese schreckliche Wanderung ist so endlos lang, und noch immer sieht man das Ende des Dorfes und das freie Feld nicht vor dieser dichten Masse schwankender Häuser, die bald auf sie einzudringen scheinen, als wollten sie sie erwürgen, bald irgend wohin entschwinden, indem sie aus den dunklen Fensterhöhlen ihnen ins Gesicht lachen . . . . Und plötzlich erschallt es aus einem der Fenster laut: „Spitzbuben! Spitzbuben! Dieb! Spitzbube! . . .“ Lenka wirft verstohlen einen Blick zur Seite und sieht in dem Fenster das kleine Mädchen, das er vorhin weinend gesehen hatte, und das er hatte beschützen wollen . . . . Sie fing seinen Blick auf und streckte die Zunge nach ihm aus, ihre blauen Augen aber blitzten so böse und spitz und stachen Lenka, wie Nadeln . . .

Dieses Bild tauchte in der Erinnerung des Knaben auf, entschwand augenblicklich wieder und ließ in seinen Zügen nur ein böses Lachen zurück, das jetzt voll Hohn in des Großvaters Ohr klang.

Großvater Archip hatte in einem fort vor sich hingeredet, nur ab und zu von einem Hustenanfall unterbrochen; er fuchtelte mit den Armen, lächelte vergnügt in sich hinein, schüttelte den Kopf und wischte sich den Schweiß ab, der in großen Tropfen aus den Falten seines Gesichtes hervortrat.

Eine dunkle, schwere, zerfetzte Wolke hatte den Mond verdeckt, so daß Lenka das Antlitz des Alten kaum sehen konnte. Das Bild des kleinen Mädchens war wieder vor ihm aufgetaucht, wie lebend sah er sie da neben dem Großvater stehen, und unwillkürlich zog er einen Vergleich zwischen beiden. Der gebrechliche, krächzende, habgierige, zerlumpte Greis erschien ihm neben dem frischen, hübschen, bitterlich weinenden Kinde, das er so schwer gekränkt hatte, recht nichtsnutzig und fast ebenso schlecht und gemein wie der Geizhals Koschtschej im Märchen. Wie hatte er nur dieser Kleinen wehthun können? Wie war das möglich? . . .

Großvater Archip aber krächzte:

„Wenn ich so . . . hundert Rubelchen . . . zusammensparen könnte! . . . Dann wollt' ich ruhig sterben . . .“

„Ach was!“ brauste Lenka plötzlich auf. „Schweig du endlich still! Sterben, sterben . . . und du stirbst doch nicht . . . Du stiehlst! . . .“ schrie Lenka zornig und sprang jäh empor. „Ein alter Dieb bist du! . . . du! — du!“ Und er ballte die kleine, magere Hand zur Faust und schüttelte sie dicht vor den Augen des plötzlich verstummenden Alten, worauf er schwer auf die Erde zurücksank und durch die Zähne zischte: „Ein Kind zu bestehlen! Das ist mir sauber! . . . . Ein alter Mann, und thut so etwas . . . Nie wird dir das in der andern Welt verziehen werden! . . .“

Plötzlich erbebte die ganze Steppe und weitete sich, von einem blendenden, blauen Licht übergossen. Der Nebel, der sie eingehüllt hatte, erzitterte und schwand für einen Moment . . . Ein Donnerschlag erdröhnte und rollte mit dumpfem Knattern über die Steppe hin, sie und den Himmel erschütternd, über den jetzt rasch, die Scheibe des Mondes verdeckend, eine dichte Masse von schwarzem Gewölk dahineilte.

Es ward dunkel. Irgendwo zuckte, schweigend zugleich und drohend, noch ein zweiter Blitz nieder, und eine Sekunde darauf folgte ein schwaches Donnern . . . Und dann trat Stille ein — eine Stille, die nie ein Ende zu nehmen schien . . .

Lenka bekreuzte sich. Großvater Archip saß unbeweglich und schweigend da, als wäre er mit dem Stamm des Baumes verwachsen, gegen den sein Rücken sich lehnte.

„Großväterchen! . . .“ flüsterte Lenka, der in qualvoller Angst einen neuen Donnerschlag erwartete — „gehen wir ins Dorf zurück!“

Von neuem erbebte der Himmel, und in blauem Flammenschein auflodernd, führte er abermals einen gewaltigen, metallisch dröhnenden Schlag gegen die Erde. Es war, als ob Tausende von eisernen Platten, laut an einander schlagend und klirrend, auf die Erde niederrasselten . . .

„Großväterchen! . . .“ schrie Lenka.

Sein Schrei klang durch das Rollen des Donners wie ein leiser Schlag gegen eine kleine, zersprungene Glocke.

„Was ist denn . . . mein Enkelchen? . . . Fürchtest dich, was? . . .“ flüsterte der Alte heiser, ohne sich zu rühren.

In seinen Worten klang Bitterkeit und Qual und Hohn zugleich. Lenka war es, als ob ein Fremder sie gesprochen.

Große Regentropfen begannen zu fallen, und ihr Rauschen klang so geheimnisvoll, als wenn es etwas Großes, Gewaltiges vorausahnen lassen wollte . . . Aus der Ferne klang es bereits wie ein voller, breiter Ton, der sich anhörte wie das Reiben einer gewaltigen Bürste, die über die trockene Erde fuhr — hier aber, wo Großvater und Enkel saßen, fiel jeder Tropfen mit kurzem leisem Aufprall, ohne Widerhall, zu Boden. Immer näher dröhnten die Donnerschläge, immer häufiger zuckte es am Himmel auf.

„Ins Dorf zurück geh' ich nicht! Mag mich alten Hund und Dieb . . . . der Regen hier ersäufen . . . Mag der Blitz mich erschlagen! . . .“ krächzte der Großvater, mühsam nach Luft schnappend. — „Nein, ich geh' nicht! . . . Geh du allein! . . . Dort ist es, das Dorf . . . Geh! . . . Ich will nicht, daß du hier sitzen bleibst . . . fort! . . . Geh, geh! . . . Geh!“

Mit heiserem Zischen schrie er die Worte heraus.

„Großväterchen! ... Verzeih! ...“ flehte Lenka, indem er sich ihm näherte.

„Haha! . . . Ich geh' nicht . . . Ich verzeih' nicht . . . . Sieben Jahre lang hab' ich dich gewartet und gepflegt . . . . Alles hab' ich für dich gethan . . . hab' nur für dich gelebt. Brauch' ich denn etwas? . . . . Ich sterbe doch . . . . Ich sterbe . . . . und du schreist auf mich los: alter Dieb! . . . . Warum bin ich ein Dieb? Nur um deinetwillen . . . Für dich ist das alles . . . Da, nimm es . . . nimm es . . . nimm's . . . Damit du etwas zu leben hättest . . . darum spart' ich . . . und hab' gestohlen . . . Gott sieht alles . . . Er weiß . . . daß ich gestohlen hab' . . . weiß es . . . Er wird mich dafür strafen . . . Er wird mich alten Hund nicht schonen . . . um meiner Diebereien willen. Ach, und er hat mich schon gestraft . . . Herr des Himmels! Wie hast du mich gestraft! . . . Was? Hast du es nicht gethan? . . . Durch die Hand dieses Kindes hast du mich getötet! . . . Wahrlich, o Herr! . . . Ganz in Ordnung ist's! . . . Gerecht bist du, o Herr! . . . Ich trete vor dein Gericht . . . . Schick' deine Boten nach meiner Seele . . . A—ach! . . . Es ist . . . aus! . . . .“

Die Stimme des Alten war zu einem durchdringenden Winseln geworden, das Lenkas Brust mit kaltem Schrecken erfüllte.

Die Donnerschläge erschütterten Steppe und Himmel und knatterten jetzt so laut und so eilig, als ob jeder von ihnen der Erde etwas für sie ganz besonders Wichtiges sagen wollte. Fast ohne Pause dröhnten sie, einander förmlich überhastend. Ueber den von Blitzen zerrissenen Himmel ging ein Beben,

und auch die Steppe, die bald ganz in blauem Lichte loderte, bald in unheimliches, kaltes, beengendes Dunkel getaucht war, zitterte und bebte. Bisweilen leuchtete ein Blitz in die ferne Steppenweite hinein — sie schien ängstlich zu fliehen vor dem wilden Lärmen und Dröhnen . . .

Der Regen strömte und strömte, und seine Tropfen, die beim Feuerschein der Blitze wie Stahl blinkten, verbargen die einladend winkenden Lichter des Kosakendorfes.

Lenka war wie gelähmt von Angst, Kälte und quälendem Schuldbewußtsein, das die Worte des Großvaters in ihm geweckt hatten. Seine weit herausquellenden Augen blickten starr — er fürchtete sich, sie zu bewegen, selbst dann, als das Wasser von seinem durchnäßten Kopfe ihm hineinlief. Er horchte nur immer auf die Stimme des Großvaters, die in dem Chaos gewaltiger Laute verhallte.

Lenka hatte das Gefühl, daß Großvater Archip immer noch unbeweglich dasaß, doch war's ihm zugleich, als ob er jeden Augenblick irgend wohin entschwinden und ihn allein zurücklassen würde. Unbewußt, ganz allmählich näherte er sich dem Alten, und als er ihn mit dem Ellbogen berührte, fuhr er, irgend etwas Schreckliches erwartend, jäh zusammen . . .

Ein Blitzstrahl zerriß den Himmel und beleuchtete sie beide, wie sie da neben einander hockten, zusammengekauert, jämmerlich klein, von den Wasserbächen übergossen, die aus dem Geäst des Baumes niederströmten . . .

Der Großvater fuchtelte mit den Armen in der Luft und murmelte noch immer, wenn auch nur mühsam und schwer keuchend, irgend etwas vor sich hin.

Als Lenka ihm ins Gesicht sah, schrie er laut auf vor Entsetzen . . . Beim blauen Schein des Blitzes war dieses Gesicht ihm tot und die rollenden Augen darin bewußtlos erschienen . . .

„Großväterchen! . . . Laß uns gehen!“ wimmerte er, seinen Kopf in den Schoß des Greises legend.

Großvater Archip neigte sich über ihn, umfaßte ihn mit seinen dünnen, knochigen Armen, preßte ihn fest an sich und stieß plötzlich, während er ihn so umfangen hielt, einen gellenden Schrei aus, wie ein Wolf, der in ein Fangeisen geraten ist.

Durch diesen Schrei fast zum Wahnsinn getrieben, riß sich Lenka von ihm los, sprang auf und lief davon — ohne Ziel, die Augen weit aufgerissen, von den Blitzen geblendet, bald hinstürzend, bald sich wieder aufraffend und immer tiefer in die Finsternis hineinrennend, die bald vor dem bläulichen Schein der Blitze verschwand, bald von neuem den vor Furcht wahnsinnigen Knaben dicht einhüllte.

Der Donner dröhnte, und die Blitze zuckten immer häufiger und drohender. Der Regen aber strömte und rauschte so eintönig, so kalt und schwermütig . . Es schien, als ob es in dieser Steppe nie etwas andres gegeben hätte als rauschenden Regen, zuckende Blitze und wildes Donnergetöse.

Als am nächsten Morgen die Dorfjungen ins Freie eilten, kehrten sie sogleich wieder zurück und setzten das ganze Dorf durch die Nachricht in Aufruhr, daß sie draußen unter der Schwarzpappel den Bettler von gestern gesehen hätten, der jedenfalls ermordet worden sei, da ein Dolch neben ihm liege.

Es stellte sich jedoch heraus, daß dem nicht so war. Als die Kosaken zu dem Alten hinauseilten, fanden sie ihn noch lebend, er versuchte sogar,

wenn auch vergeblich, sich von der Erde zu erheben. Er hatte, wie sich herausstellte, die Sprache verloren, und er schien mit seinen thränengefüllten Augen die Umstehenden irgend etwas zu fragen und irgend jemanden in der Menge zu suchen, doch erhielt er keine Antwort und fand auch niemand.

Gegen Abend starb er, und sie begruben ihn da, wo sie ihn gefunden hatten, unter der Schwarzpappel; sie meinten, daß es nicht angehe, ihn auf dem Friedhof zu bestatten, da er erstens ein Fremder, zweitens ein Dieb und drittens ohne Buße gestorben war. Neben ihm im Schmutz fand man den vermißten Dolch nnd das Tüchlein.

Und zwei oder drei Tage darauf wurde auch Lenka gefunden.

Ueber einer Steppenschlucht, nicht weit vom Dorfe, hatten sich Scharen von Raben versammelt, und als man hinging, um nachzusehen, was es gäbe, fand man den Knaben, der mit ausgebreiteten Armen, das Gesicht nach unten, in einer Pfütze lag, die auf dem Grunde der Schlucht nach dem Regen übrig geblieben war.

Zuerst ward beschlossen, daß der Tote, da er ja noch ein Kind war, auf dem Kirchhof begraben werden sollte. Nach reiflichen Ueberlegen jedoch entschied man sich dafür, ihn gleichfalls unter der Schwarzpappel zur Ruhe zu betten.

Einen Erdhügel schüttete man auf, und darauf ward ein Kreuz gesetzt, ein rohes steinernes Kreuz.

Rundschau.

Literatur.

* Romane von Ottomar Enking. (Ikariden, 2 Bde., Dresden, Reißner. Nis Nielsen, 1 Bd., Köln, Albert Ahn.)

Nach diesen beiden Büchern gehört Enking zu jenen ernsteren Unterhaltungsschriftstellern, deren Begabung weit genug reicht, um neue Zeitgedanken und -Probleme wenigstens anzugreifen und sie mit solider Welt- und Menschenkenntnis ein Stück weit zu entwickeln. In den „Ikariden" wird erzählt, wie ein Pfarrer von bescheidenem Geist und ehrlichem Gemüte durch die stärkere Persönlichkeit seines Weibes aus dem stillen Amt hinaus und allmählich in die Oeffentlichkeit gedrängt wird; nach übeln Erfahrungen aber lenkt das Paar zu friedlich sozialem Wirken aus der Weite in die Enge zurück. Uebertreibungen, namentlich im episodischen Beiwerk, stören wohl, das unnötige Auskramen ehelicher Intimitäten verdrießt, die Ausführlichkeit, mit der viele Zustände geschildert werden, ermüdet auch dann und wann, weil häufig nur ohne Zweck wiederholt wird, dennoch ist in der Pastorin ein neuer Frauentypus wenn auch nicht erschöpfend, so doch im allgemeinen glaubhaft dargestellt. Knapper und wirksamer erscheint die Geschichte von „Nis Nielsen," dem Muttersohn und subalternen Menschen, der „Bangbüx" von Beruf; zwischen Mutter und Weib gestellt, reibt er sich auf. Hier wie in den „Ikariden" gibt es recht anschaulich beobachtetes schleswig-holsteinisches Kleinstadtmilieu, das von Enking mit leichter Ueberlegenheit trocken humorig geschildert wird, nicht tief noch weit, aber ehrlich und anspruchslos. Der Wert von Büchern wie diesen beruht wesentlich auf ihrer Wirksamkeit des Vermittelns; sie sind am ehesten geeignet, den Unterhaltungsbedarf zu decken, zugleich aber vom romanhaft Seichten abzulenken und den Wunsch nach nahrhafter Kost zu stärken. E. K.

Musik.

• **Minder Bekanntes zum Singen.** 2.

Ich habe das erste Mal einen musikalischen Fortschrittsmann angeführt, aber auch von den Beeten unserer Konservativen ist manche schöne lyrische Blüte zu pflücken. Darum sei heute die Aufmerksamkeit auf einen Tonsetzer gelenkt, der von der Linie Mendelssohn-Brahms und Schumann herkommt, auf **Robert Kahn**, dessen Werke insgesamt bei J. C. C. Leuckart in Leipzig erschienen sind. Wie ich schon andeutete, gehört er nicht zu den „Neutönern," seine Musik ist im Wesentlichen ein Nachklang älterer Empfindungsweise. Aber er gehört ohne Zweifel zu den feinstfühligen, vornehmsten der zeitgenössischen Liederkomponisten. Von den beiden Tonlyrikern ersten Ranges, Hugo Wolf und Richard Strauß, sehen wir hier allerdings ohnehin ab. Um mit ihnen zu wetteifern, fehlen Kahn die musikalischen Urlaute und die restlose Ueberzeugungskraft. Man sehe z. B. in dem ersten seiner Liedersammlungen die Mörikelieder an und vergleiche damit die entsprechenden Kompositionen Hugo Wolfs, um den Unterschied zwischen Genie und Talent sogleich handgreiflich zu erfassen. Mehrere Versuche, sich mit der Muse Gerhart Hauptmanns zu verbinden, haben Kahn auch keine bemerkenswerten Früchte getragen. Seine Stärke liegt in der Romantik älteren Stils, in der gehaltenen Stimmung, in einer gewissen betrachtenden Art des Musizierens. Volkstümliche Elemente fehlen ihm ganz und gar, wodurch er sich von Brahms scharf unterscheidet, von dem seine Art der Klavierbegleitung sonst stark abhängig ist. Für seine besten Sachen halte ich den „träumenden See" und den „Blätterfall" aus dem ersten Album. Aus dem zweiten, das durchwegs Lieder aus dem Rückertschen Liebesfrühling enthält, möchte ich „Sie sprach: Erschrick nicht, sie ist dein" hervorheben. Fast allen Kahnschen Liedern ist es gemein, daß sie vom Gedichte wohl angeregt aber nicht bedingt sind, daß sie mehr musikalische als poetische Werte aufweisen, daß sie nur das Auf- und Niederwogen der Empfindung des Gedichtes im großen Umriß wiedergeben, daß sie das eigentlich Dichterische in den Fluten der Musik ertränken. Als Probe bringen wir ein Lied, bei dem diese Eigenschaft minder stark und also auch minder störend zu Tage tritt: „Die Liebende schreibt," op. 20 Heft I Nr. 4. Das Thema, mit dem die Singstimme sogleich einsetzt, ist mit seinem weichen Mendelsohnschen Melodienschwung zwar gesangvoll, aber nicht eigentlich aus dem Wesen der Sprache, sondern absolut, instrumental erfunden. Die Begleitung des Mittelsatzes wird aus der Verarbeitung des Anfangs des Themas gewonnen. Im dritten Teile kehrt das ganze Thema im Klavierpart wieder, während die Singstimme den Text dazu deklamiert, wodurch der Tondichter uns andeuten will, daß das am Beginn so reich verströmende Liebesgefühl sich immer mehr verinnerlicht, sich auf den Grund der Seele zurückzieht. Offenbar bestimmten ihn Goethes Worte dazu „Vernimm das **Lispeln** dieses Liebewehens." Rein musikalisch genommen ist dem Komponisten ein Gedicht dankbarer, das den umgekehrt seelischen Vorgang zeigt, worin ein erst leise sich regendes, sozusagen noch unterhalb der Schwelle des Bewußtseins bleibendes Gefühl sich zu voller Deutlichkeit und starkem Ergusse steigert, also etwa aus dem Klavierpart in die Singstimme übergeht. In der Uebereinstimmung zwischen der psychologischen und musikalischen Entwicklung eines Liedes zeigt sich auch unter den einem älteren Ideal ergebenen Musikern der Tonkünstler zum Unterschiede vom bloßen Musikmacher. Im besonderen achte man auf die Brahmsische Art

des „gebrochenen Klaviersatzes." D. h.: die einzelnen Stimmen bilden keine zusammenhängende Linie, sondern werden auffallend oft, zumal auf dem guten Taktteil durch Pausen unterbrochen. Aber so, daß nicht alle Stimmen gleichzeitig schweigen, sondern daß in die Pause der einen der Fortgang der andern fällt. Ich bemerke, daß dieses Mittel ein technischer Kunstgriff ist, um den Satz fürs Auge interessant zu machen und die gewohnten Typen der Begleitung zu maskieren. Die Ausdrucksfähigkeit dieser etwas gekünstelten Satzweise ist gering. Sie dient nur zur Lockerung und Schattierung des Zusammenklanges, oft ist sie eigentlich eine bloße „aparte" Schreibart. B.

Bildende und angewandte Kunst.

* **Münchner Jahresausstellungen.** I.

Ich muß meinen Aufsatz auch diesmal wieder wie vor Jahren mit dem Bekenntnis beginnen, daß für mich jede Art Kunst nur ein Ausdrucksmittel bedeutet, das die tiefere Absicht verfolgt, *seelische* Werte zu offenbaren. Auf seinem besonderen Wege natürlich will ich gleich hinzufügen, um nicht mißverstanden zu werden: in dem Sinne z. B., daß mir ein liebevoll erfaßter und gut wiedergegebener Baum mehr seelischen Wert mitteilt, als eine Tragödiendarstellung, die künstlerisch Rohstoff bleibt. Das Vorausschicken einer solchen Bemerkung ist nicht so überflüssig, wie manchem erscheinen mag. Daß der Dichter und Musiker etwas zu sagen haben muß und sich nicht mit dem Vorjonglieren von Wort- und Tonkunststücken zufrieden geben darf, das wird wohl, abgesehn von einer kleinen Minderheit mit hypertrophischen Tast- und Schmeckorganen, den meisten ziemlich klar sein — aber der bildende Künstler, ja *der* ist nach der Meinung der Mehrzahl doch dazu da, die schon vorhandene Wirklichkeit noch einmal so genau wie möglich wiederzugeben und so, nach Goethe, den Mops der Geliebten in einer zweiten Auflage zu erschaffen. Die ganz exquisiten „Kenner" wieder legen das Hauptgewicht darauf, daß ein Gericht auserlesener Sinnesleckerbissen aufgetischt oder gar eine Pinselgymnastik vorgeführt werde, die gleich dem Durchschnittsakrobatentum den „Tric" als das Endziel künstlerischer Entwicklung pflegt. Nun bin ich nicht so töricht, den *grundlegenden* Wert der Bestrebungen verkleinern zu wollen, die darauf ausgehn, die Reize der Außenwelt so genau wie möglich zu fassen, auch weiß ich die sinnenerziehende Wichtigkeit rein in Farben oder in Linien sich ergehender Schöpfungen wohl zu schätzen, ja selbst dem Tricaufspielen *kann* man schließlich noch einen gewissen Uebungswert zugestehn, und in keiner Weise möchte ich mich jenen „Idealisten" zugesellen, die dem Künstler kraft seiner „Ideen" ein Vergewaltigungsrecht gegenüber der Natur zusprechen. Aber alles Beherrschen des Technischen im weitesten Sinne bleibt mir eben doch nur eine unentbehrliche *Vorstufe* für den Künstler, ein *Mittel* nur, kraft seines Könnens die Eindrücke äußerer und innerer „Gesichte" oder Erlebnisse zu gestalten. Ob er das dann in mehr oder weniger freier Weise thut, d. h ob sein Seelen-, sein Temperamentsspiegel die von seinen Sinnen beherrschte Wirklichkeit mehr oder weniger stark „überträgt," das kommt hierbei fürs Erste nicht in Betracht.

Die nächste Folge solcher Voraussetzungen wird sein, daß ich der „Nur"-Techniker und der in reinen Sinnenreizen Schwelgenden höchstens ausnahmsweise werde gedenken können. Ja, ich muß gestehn, daß mir unter Umständen selbst in den Ausdrucksmitteln Mangelhaftes eher erwähnenswert erscheinen kann, als technisch Vollendetes, das nichts wiedergibt, als

eben nur das Können des Künstlers. So wird meines Erachtens Cornelius z. B. trotz seiner verfehlten Farbengebung und oft so schlechten Zeichnung in seinem phrasenfreien Besten doch noch durch Jahrhunderte hindurch immer wieder aufs neue „entdeckt" werden von Leuten, die eine fehlerhafte Sprache nicht ganz daran hindert, sich am Gehalt eines bedeutenden Gesprächs zu erfreuen, wo er trotz dieser mangelhaften Ausdrucksmittel doch noch zum Durchbruch kommen sollte.

Die Sezession hat wie gewöhnlich eine kleine, gewählte Ausstellung gebracht. Daß sie auch hier in München für fremdländisches Wesen, ja selbst für Pinselgigerltum und raffinierte Genieaufspielerei mehr übrig habe als für schlichte, nährkräftige, heimische Art, will ich damit nicht rundweg bestreiten, aber einen Vorwurf möchte ich ihr aus dieser ihrer Eigentümlichkeit noch nicht ohne weiteres ableiten: ich denke, es ist immerhin etwas, daß sie gegenüber den zahllosen, gräßlichen technischen und seelischen Plattheiten und Rohheiten im Glaspalast auf ihrem Gebiete geschmackbildend wirkt.

Stuck, um gleich mit dem Begabtesten dieser Einheimischen zu beginnen, zeigt in mehreren Bildnissen und einigen freieren Darstellungen sein starkes Können und sein dekoratives Genie ebenso deutlich, wie er in der Beethovenbüste mit den bekannten „Luzifer"-augen die Grenzen seines Talents zu erkennen gibt, das bei der Darstellung der höheren seelischen Werte versagt, ein so wuchtiger Schilderer der tiermenschlichen Instinkte Stuck auch sein kann, und nicht nur in seinen Faunen. Uhde, der neuerdings leidend sein soll, hat neben einer kleinen Studie „am Fenster" einen „barmherzigen Samariter" ausgestellt. Er läßt nicht soviel wie andere seiner Bilder von dem feinen Empfinden des Künstlers sehen, das sich zu bedeutenderer Kraft meinem persönlichen Gefühl nach allerdings nur in den besten seiner Werke steigert. Albert Keller will sich noch immer nicht mit dem Ruhme zufrieden geben, ein virtuoser Maler mondäner Schönheiten zu sein; er läßt uns auch einen Christus vor Jairi Töchterlein sehn, grad aufgerichtet in der Pose eines modernen Hypnotiseurs mit verkrampften Fingern: Christus als „Heiltechniker," sehr charakteristisch für den Techniker Keller, aber anders als mit einigem Humor des Beschauers doch nicht wohl zu genießen. Julius Diez, der bekannte „Jugend"-Zeichner, hat ein „Märchen" ausgestellt, in dem ein toter Drache als Brücke über einer Felsschlucht verwendet wird, „Sumpfgespenster," die als mittelalterliche Vagabunden im Weidicht ihre Irrlichterpfeifen glühn lassen, und einiges andre mehr. Es geht nicht wohl an, Diez trotz seiner Altertümelei und trotz aller Abhängigkeiten auch von den Einflüssen Mitlebender ein Eignes abzusprechen, welches das mancherlei Fremde denn doch wieder zu einem charakteristischen Ganzen vereinigt; nur vermögen mich seine Darstellungen nie von ihrem vollen künstlerischen Leben zu überzeugen. Der witzige Einfall wächst sich bei ihm eben nicht zum inneren Erlebnis aus, und die Ironie, die ihn in einem gewissen Abstande von seinem Gegenstand hält, vertieft sich bei ihm kaum je zum liebevoll mitlebenden Humor. Julius Exter hat verschiedene Proben seines vielseitigen Talents gegeben. Als „Phantast" bringt er im „Waldmenschen" wie fast immer eine starke seelische Stimmung in kräftiger Farbengebung zum Ausdruck, wie immer beeinträchtigt er aber auch die Einheitlichkeit der Anschauung durch Ueberflüssiges. Und seltsamerweise ist es hier gerade der Waldmensch selber, der in der wuchtig belebten Landschaft mit den Badenden am Ufer des kleinen Waldsees als überflüssig erscheint. In der Bildnis-

büste einer alten Frau dagegen hat er ein plastisches Werk inniger Vertiefung und großzügigen Realismus geschaffen; ich wenigstens empfinde die höchst eigentümliche Form dieses Menschentypus voll andächtiger Güte keineswegs als Karikatur, wenn auch der seelische Ausdruck aus den stark geschwungenen Zügen und den eindringlichen Augen fast gewaltsam herauszuspringen scheint. Sein „Kinderporträt" endlich hebt das von allen Erziehungseinflüssen noch unberührte Naturwesen des Kindes mit so eigentümlich scharfem Erfassen und so sicherer Wiedergabe heraus, daß man das Werklein immerhin als eine „Schöpfung" in seiner Art bezeichnen darf. Gerade von der entgegengesetzten Seite faßt denselben Gegenstand Zumbusch: aus dem Kopf seines vorzüglichen Kinderbildnisses scheint in höchst drollig liebenswürdiger Weise das Alte-Leuthafte hervor, das oft den frischesten Kindern eigen sein kann: das Großmütterchen in der Enkelin. Thomas Ziegenbildnis zeigt den Meister bis auf die ein wenig schablonenhaft geratene Figur des Hirten von guter bekannter Seite. Die „Sommerlandschaft" fällt mir hauptsächlich dadurch auf, daß sie ihn unverkennbar im Verarbeiten Böcklinscher Einflüsse begriffen zeigt: bei der sonst so selbstverständlich schlichten Eigenart Thomas ein seltenes Schauspiel. Martin Brandenburg gelingt es von Jahr zu Jahr besser, statt Gedankenillustrationen lebendige Anschauungen zu geben. So bedeuten mir auch „die Menschen unter der Wolke" eine innerlich erlebte, künstlerisch zwar noch nicht bewältigte Wirklichkeit, wie sie unter dem Grau dahin trotten, stürzen, wie sie in den sich öffnenden Lücken den spärlichen Rosenregen des Himmels empfangen; nur erscheint mir das alles in einem Fiebertraum erschaut, wie ja sehr viele Sachen Brandenburgs einen mythologischen Zug haben. Viel gesunder, aber auch viel weniger stark berührt mich Ludwig von Hofmann. Seine Hirten, die in die dampfende Bergschlucht sehn, der „Mittagszauber," der ein nacktes Weib auf blühendem Wiesenhügel im Flimmerlicht zeigt, der „Mythus," in dem ein Dämon das ermattende Weib niederdrückt, sie alle weisen Züge feinen poetischen Empfindens auf, allen dreien aber geht auch ein Letztes an technischer und seelischer Kraft ab, das Hofmanns Intentionen in ihrem Kerne herausschälte. Höchst eigentümlich wirken die Franzosen, wenn sie sich phantastisch geben. So der raffinierte „Könner" Besnard in seinen Entwürfen zu Krankenhausschilderungen. Was da der gekreuzigte Christus für Gesichter machen und Posen einnehmen muß! S'ist rein, als verstünden die Franzosen, in ihrer Mehrzahl wenigstens, unter Phantasieren nicht etwa das Wiedergeben eines inneren Erlebens, sondern ein ungeniertes an keine Wahrscheinlichkeit gebundenes Posieren mit möglichst viel Sentimentalität. Viel erfreulicher zeigen sie sich als Porträtisten. Aman Jean und Gandara haben ein paar ihrer Bildnisse geschickt, deren vorzügliche Eigenschaften als Malerei ja zur Genüge bekannt sind. Das Herrenbildnis Gandaras bietet zudem eine ausgezeichnete Charakteristik. Beide scheinen freilich mit Vorliebe Dekadentes und Halbweltartiges zu behandeln. Der Spanier Zuloaga, dessen „Schauspielerin Consuelo" wir hier haben, versteht's in diesem Bildnisse, die volle Persönlichkeit zu bannen, nicht nur eine Augenblicksdarstellung zu geben, die einen einzelnen Zug auf Kosten des gesamten Ausdrucks heraustreibt, wie es bei uns Lenbach z. B. immer häufiger thut. Auch sein Nachfolger Samberger; ja dieser verschärft noch oft dies Heraustreiben des Einzelnen bis zum offenbaren Karike-

ren. Es ist dies wohl bedauerlich, da Sambergers großem Können eine scharfe Auffassungsgabe unbedingt zur Seite steht. Unter der Reihe von Bildnissen Münchner Künstler, die er in diesem Jahre ausgestellt hat, fällt besonders das Oberländers durch die ungemein charakteristische Augenblicksstellung des Meisters auf. Habermann begnügt sich wie gewöhnlich damit, seine Virtuosität im Malen und Abwandeln des sattsam bekannten Frauentypus zu zeigen: etwas anderes bedeuten wenigstens mir seine Darstellungen kaum noch; selbst auf dem sonst ganz gelungenen dekorativen Familienbildnis scheinen sich mir die Gesichter in der bei ihm üblichen Weise zu verziehen. Von den Landschaftern bringt Leistikow in seiner Schilderung einer hellsonnigen Villenumgebung „aus der Kolonie Grunewald“ stimmungsvoll Gutes, in seinen „Schären“ die mehr skizzenhafte Behandlung eines feingeschauten Motivs, ohne sich bei beiden Sachen von einer neuen Seite zu zeigen. Overbecks „Frühling“ läßt den blauen Himmel über einer Heide mit zart empfundener Birkengruppe vielleicht etwas süßlich glänzen; doch bringt das Bild ein herzliches Naturgefühl in stilistisch wie koloristisch immerhin ziemlich starker Uebertragung stimmungsvoll zum Ausdruck. Einer unsrer bedeutendsten Landschafter, Haider, hat diesmal von seiner Eigenheit, hölzern und trocken zu malen, denn doch gar zu ausgiebigen Gebrauch gemacht; wenn die Tannenwälder so stark an die Spielschachtel gemahnen, dann muß eben doch ein gut Teil der Naturstimmung verloren gehen. In die große Bewunderung für Richard Pietzsch vermag ich nicht ganz mit einzustimmen; wohl scheinen mir seine Motive im „Bergfrühling“ sowohl wie im „Bergsee“ gut gewählt und mit Gefühl wiedergegeben, aber seine Art des „Fetzenmalens“ stört mich sehr im Genuß, da ich in ihr keine organisch notwendigen oder auch nur zweckmäßigen Momente zu finden vermag und sie dementsprechend als Manier und nicht als Eigenart empfinde. Schultze-Naumburgs „Thüringer Vorland“ kann ich, da er Mitarbeiter des Kunstwarts ist, hier nur aufzählen. Als Tiermaler, die über die äußere Erscheinung ihrer Stoffwelt hinaus deren seelisches Leben erfassen, möchte ich dann noch den humoristisch veranlagten „Geflügelkünstler“ Hubert von Heyden und als gelegentlichen Federviehmaler Exter nennen.

Leopold Weber.

* Die Jubiläums-Kunst-Ausstellung in Karlsruhe 1902 ist die erste große Ausstellung, die Karlsruhe erlebt, und bietet doch zugleich eine ausgeglichen gute, vornehm gewählte Kunstschau, eine der besten und sicher die behaglichste, die wir in Deutschland hatten. Das hat mannigfache Ursachen. Der badische Staat hat sie unternommen und zwar so unternommen, daß auf ein hohes Verkaufsergebnis nicht gesehen zu werden brauchte. Das entfernte den Marktgeruch, erlaubte vieles auch aus Privatbesitz zu nehmen und gab dem Ausschuß mit Ludwig Dill und Hans Thoma an der Spitze freie Bewegung. Sieht man von dem Ferdinand Keller-Saal und von Carl Ritters Stoffmalereien ab, so wird man kaum durch Kompromisse gestört. Man hat des weiteren sehr geschickt Mittelpunkte des Interesses, Stätten andächtiger Versenkung und gemütlichen Ausruhens geschaffen. Der Thoma-Saal, der Leibl-Trübner Raum, das Laeuger-Zimmer. Glücklich war es ferner, daß der Ausstellung ein eigenes neues Haus erbaut werden konnte. Friedrich Ratzel hat diese Aufgabe zum mindesten im Inneren vorbildlich gut gelöst. Der Kuppelraum eröffnet einen höchst reizvollen Blick in den tiefer gelegten Hauptsaal; um diesen Kern, der den Haupteindruck gibt und die Gesamtanlage klarlegt,

ziehen sich, nirgends in ermüdender Flucht, sondern oft nur durch ein Auf und Ab von Stufen zu behaglichen Einzelräumen umgeschaffen, die anderen Zimmer und Säle. Sie gliedern sich wieder zu zweien und dreien zusammen und geben durch mannigfaltige Thürumrahmungen organische Raumbilder. Ein sicheres Raumgefühl hat hier die Ermüdung, die sonst beim Durchwandern der „Abteilungen“ einer Ausstellung sich einstellt, durch Lust am Verweilen ersetzt. Will man in Dresden den Ruhm, das schönste Kunstheim zu bieten, wahren, so wird man sich 1904 sehr anstrengen müssen.

Was ausgestellt ist, gibt kein vollständiges, aber ein bestimmtes Bild, dem reifer, persönlicher Geschmack Einzelner Vorder- und Hintergrund gegeben hat und das raffiniert geschickt zu feinsten „Ensemble“-Wirkungen zusammengestimmt ist. Wir sollen spüren, daß wir nicht mehr in den Tagen irgend einer Mal- oder Sehweise als Selbstzweck leben, sondern daß heute der besten Technik Mittel und Ausdruck persönlichen Welterfassens Zweck ist, und wir spüren's denn auch gern und dankbar. Von dem vielen guten Bekannten, das in diesen Rahmen eingepaßt ist und in ihm merkwürdig neulebendig wird, abermals zu sprechen, geht nicht an. Die frühen Trübner, die man nicht mit den späten vergleichen darf, die Leibls, Lenbachsche Bildnisse, die Böcklins, unter denen der umstrittene „Schauer der Waldeinsamkeit,“ auch wenn er echt ist, sicher nicht Vollwert hat, der letzte große Segantini im Kuppelraum, das „Werden, Sein und Vergehen,“ und manches andere Bild, in der Plastik bekannte Werke von Floßmann, Hildebrand, Klinger, Hinterseher, Klimsch, Meunier, Bartholomé, Lambeaux u. a. bilden natürlich starke Stützpunkte der Ausstellung. Aber reden läßt sich hier nur von einigen Besonderen.

Das ganz Eigene der Ausstellung und trotz allem ihr Schwerpunkt ist der Thoma-Saal. So viele (mehr als dreißig) Bilder des Meisters waren meines Wissens noch auf keiner großen Ausstellung beisammen, wenigstens nicht soviel aus seiner besten Zeit, den achtziger Jahren. Zweierlei, was Abbildungen doch nicht recht hergeben, fällt besonders auf: die erstaunliche Mannigfaltigkeit der Farbenanschauung, das gänzliche sich Neu-Einstellen nach Stoff und Stimmung, wobei aber doch immer im Gehalt das persönlich Thomaische zutage kommt, und dann manchmal die zärtliche Innigkeit der Versenkung in ein Stück Natur, eine wahre Andacht vor der Schöpfung, die dem Kleinen für uns eine ungeahnte Gefühlsbedeutung gibt; dies ein Zug, der in der übersetzten Technik seiner bekannteren Lithographien nicht so hervortreten kann. Von einzelnem aus all der Fülle ist schwer reden. Eine so unmittelbar musikalische Wirkung der Farbe wie in der Abendlandschaft, deren Goldgrund Goldgrund und doch Natur, leuchtender Abendhimmel ist, und dann die klare offene Fülle des Lebens in seinem „Religionsunterricht“: wer kann das heute so geben außer Thoma? Sein neues Bild des Jubilars ist kein Repräsentationsstück, aber vielleicht gerade darum gibt es das Wesen dieses Fürsten, die sympathische Schlichtheit Großherzog Friedrichs so gut wieder. Das rote Weinlaub der Mauer, hinter der sich Bodenseegelände weitet, bringt eine kräftige Herbststimmung.

Daneben hat Gustav Schönleber sein Kabinet. Einige ältere Bilder zeigen den früheren Schönleber: energisch, frisch, aber auch etwas leer großartig und allzu effektsicher, anderseits mit einem Zuviel an nicht sprechenden Einzelheiten. Der neue alte Schönleber auf den kleinformatigen Bildern, zu denen ihn ein Augenleiden nötigt, ist mir lieber. Im Technischen zeigt sich die Wandlung in einem Flächigerwer-

den der Farbe und gleichzeitig stärkerem Betonen des Umrisses, bei gesteigerter Schönheit des Tons. Die Stimmung in „Vorfrühling," „Nacht im Dorf," „Mühle im Thal," „Gewitterregen" ist nicht mehr die breite Lust an der Pracht des Schauens, sie ist persönlicher, vertiefter aus inniger Liebe zur traulichen Erdenwelt geboren. Die Bilder sind innerlich geschaut und werden länger Schönlebers Namen erhalten als seine meisten großen Leinwände aus vergangenen Jahrzehnten.

(Schluß folgt.)

Carl Meißner.

Vermischtes.

* An die Liebhaber-Photographen. Ein Aufruf.

Es ist Reisezeit, auch von unsern Lesern fliehen jetzt Tausende mit Rad, Pferd, Dampfroß und „Dampffisch" über Land und See hinaus, — und von den Tausenden haben sicherlich Hunderte einen kleinen Photographenapparat bei sich. Nicht alle von ihnen sind Photographen-Künstler, aber auch diejenigen, die das sind, dünken sich sicherlich nicht zu gut, an einem Werke mitzuhelfen, das der Arbeitsausschuß des Dürerbundes, soweit er schon beisammen ist, für eines der nützlichsten hält. Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten" haben mit ihren Beispielen und Gegenbeispielen nun schon zur Genüge gezeigt, wie's bei uns steht, aber sie beziehen sich im wesentlichen nur auf ein Gebiet, nur auf ein Stück Thüringen, während fast überall in deutschen Gauen die sinnlose Mode die sinnvolle Ueberlieferung zerstört oder wenigstens schwer geschädigt hat. Die Schönheit unserer Städte und Dörfer, die Schönheit unsrer Landschaft ist in ernstester Gefahr, die Lebensfülle, die unserm Volk so lange durchs Auge ins Herz geleuchtet hat — es gibt keine Frage der ästhetischen Kultur, die wichtiger wäre, als die Rettung der deutschen Heimat. Lassen wir nicht nur den einen Schultze-Naumburg Stoff zur Aufklärung sammeln! Wir bitten die Liebhaber-Photographen unter unsern Lesern, „Beispiele" wie „Gegenbeispiele" aus Stadt und Land überall in Deutschland aufzunehmen, von Bauten und Anlagen im Freien, aber wenn's geht, auch von Innenräumen und von Möbeln, Geräten und Gefäßen. Die wolle man uns dann in zwei Abzügen schicken, einen für Schultze-Naumburg, den andern für das Archiv des Dürerbundes. Auf jeder Photographie wolle man womöglich mit der Adresse des Aufnehmenden auch Ort und Stelle, sowie ungefähres Datum der Aufnahme angeben. So kann jeder in unserm Feldzug mitkämpfen.

A.

* Neue Kunstwart-Unternehmungen.

Noch vor den Sommerferien bieten wir unsern Freunden eine Gabe, mit der wir ihnen eine besondere Freude zu machen hoffen, eine „Schwindmappe, herausgegeben vom Kunstwart." Auf hunderttausenden von Blättern spricht Ludwig Richters Kunst zu unserm Volke, aber gerade die köstlichsten Schöpfungen des zweiten Künstlers, den unser Volk sich zum Liebling erkoren hat, gerade die besten Schöpfungen Schwinds haben sich nur vereinzelte reiche Leute in Nachbildungen erwerben können. Es sind Gemälde, und wenn sie überhaupt schon reproduziert werden konnten, so waren sie nur in teuren Sammelwerken zu haben. Es bot sich Avenarius nun eine Gelegenheit, aus den berühmten Schwind-Schätzen der Schack-Galerie in München sieben auszuwählen, und diese sieben können wir nun als Schwindmappe dem deutschen Volke in sehr schön gelungenen großen Reproduktionen, teilweise mit Tonunterdruck für — anderthalb Mark bieten. In Größe und Ausstattung entspricht die Schwindmappe unsrer Böcklin-Mappe. Auf

einem Textblatt hat Avenarius den Bildern Begleitworte mitgegeben.

Ferner erscheint von den „Meisterbildern“ eine neue Folge, die neunte, enthaltend Blatt 49 bis 54. Sie enthält von Rembrandt die „phantastische Landschaft“ in Kassel, von Dürer den Stich „Das Meerwunder“ und aus der Albertina den berühmten „Greisenkopf“ in Tuschzeichnung, von Holbein die Darmstädter Madonna, von Sebastiano del Piombo den früher Raffael zugeschriebenen „Geigenspieler“ und von Ribera die meist fälschlich „Maria von Egypten“ genannte „heilige Agnes“ der Dresdner Galerie.

Dann zeigen wir an, daß von jetzt ab Bestellungen auf Rahmen zu den „Meisterbildern“ von uns angenommen werden. Es handelt sich um einfache und geschmackvolle Wechselrahmen, die in drei verschiedenen Profilen und in fünf verschiedenen Farben und, um Bruch zu vermeiden, nur ohne Glas verschickt werden. Der Preis ist für alle Ausführungen gleich: eine Mark für das Stück. Näheres über diese Rahmen ersehen die Leser aus dem beigelegten Blatte. Auch diese Rahmen wolle man durch die Buchhandlungen beziehen, von denen man die „Meisterbilder“ selber bezieht.

Wir bemerken noch, daß die heut angekündigten Sachen bei Erscheinen dieses Hefts vielleicht in den Buchhandlungen noch nicht vorrätig sind. Zu Bestellungen dient der beiliegende Zettel.

Unsre Noten und Bilder.

Zu unsrer Notenbeilage, die mit besonderer Bewilligung des Leuckartschen Verlages in Leipzig ein Lied von Robert Kahn als Probe seines Schaffens bringt, bedarf es an dieser Stelle keiner Worte mehr, falls sich der Leser mit dem bezüglichen Rundschauartikel in diesem Hefte bereits bekannt gemacht hat.

Von unsern Bildern zeigt das erste Gorjki und Tolstoj beieinander, — wir glauben, eine Photographie nach der Natur kann für die Dargestellten nicht leicht charakteristischer sein, als diese, obgleich sie als Photographie gar kein Meisterwerk ist. Die übrigen Bilder sind Illustrationen zu Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten“-Aufsatz und finden ihre Besprechung dort.
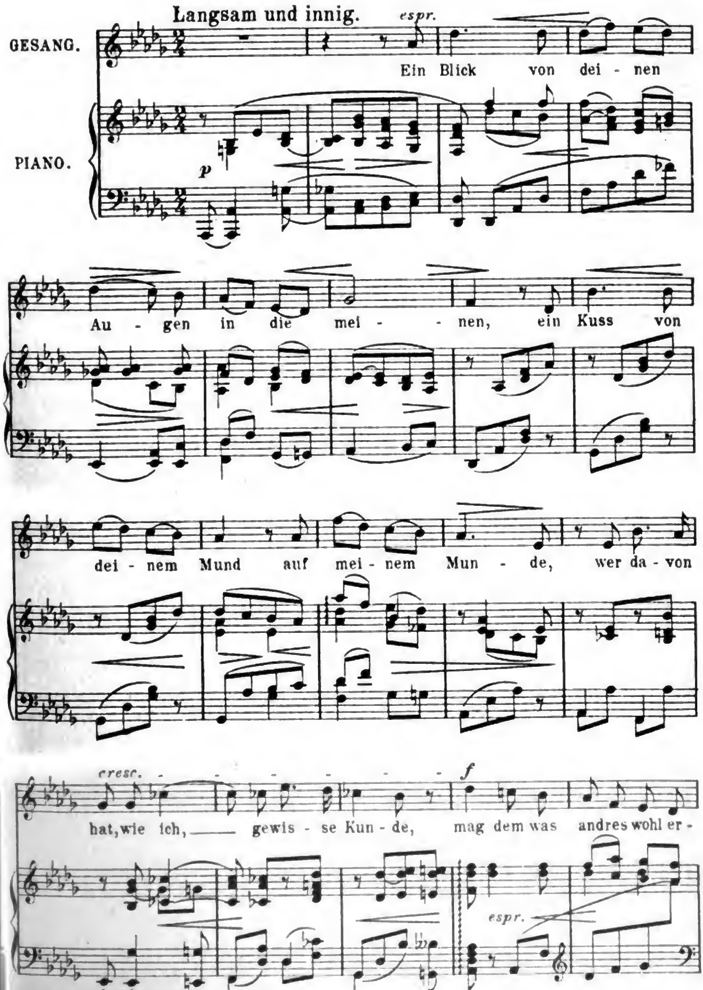
Inhalt.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.
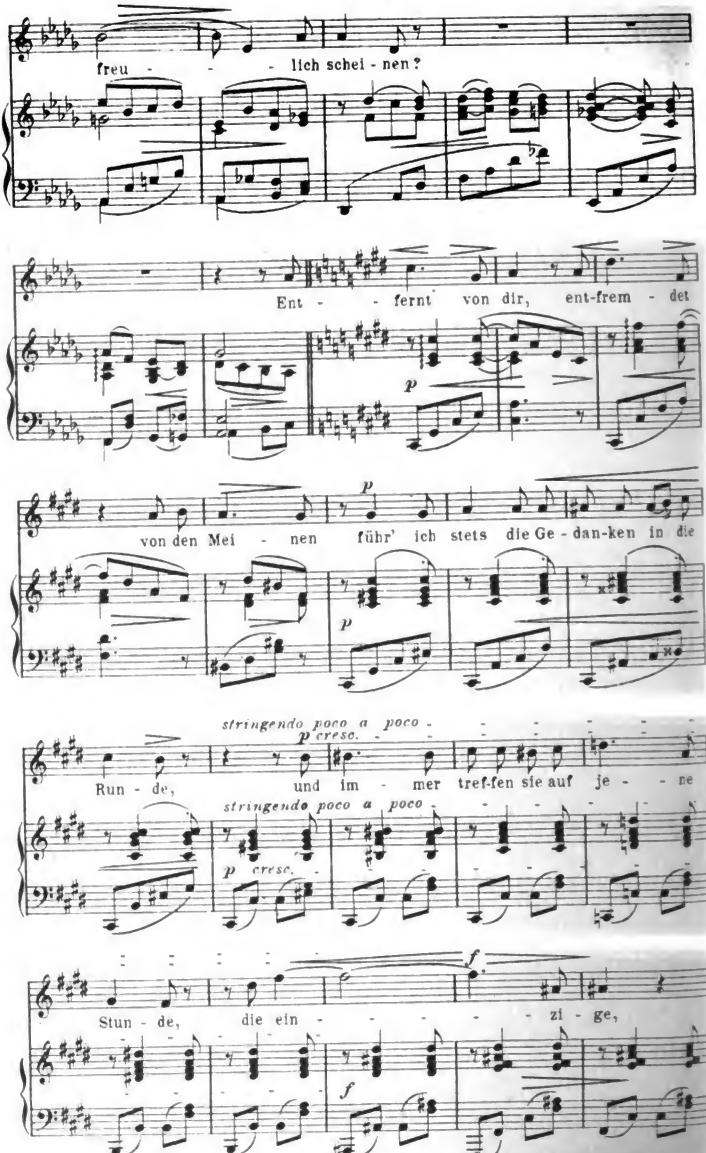
BEILAGE ZUM KUNSTWART
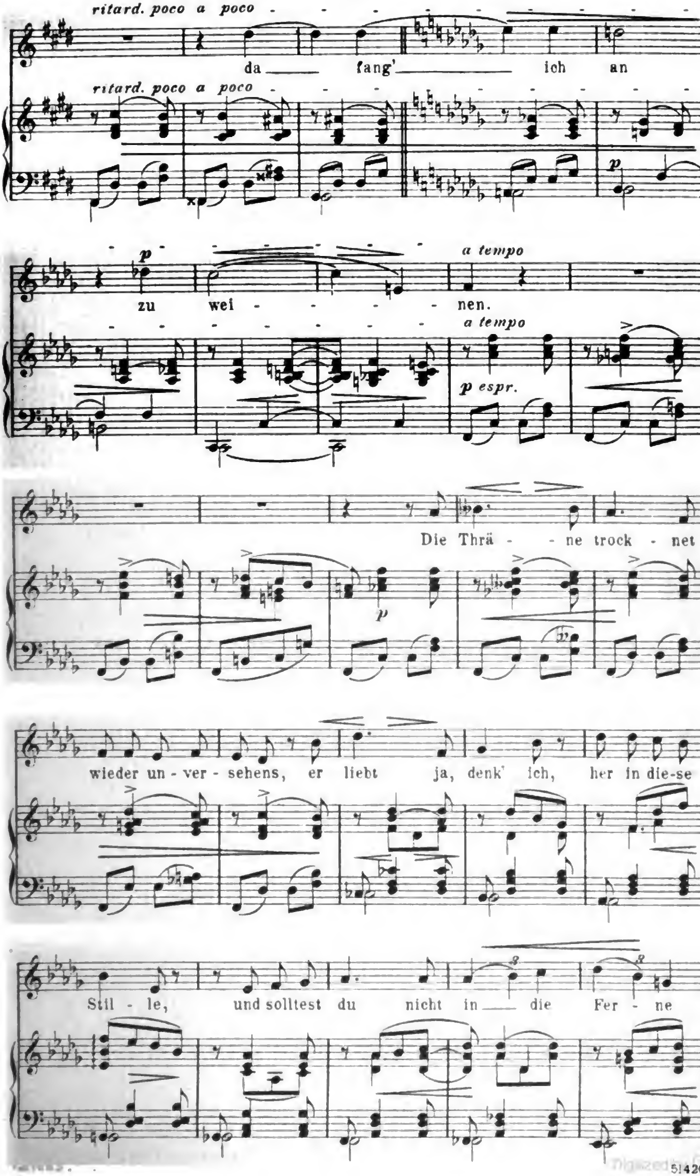
ROBERT KAHN.
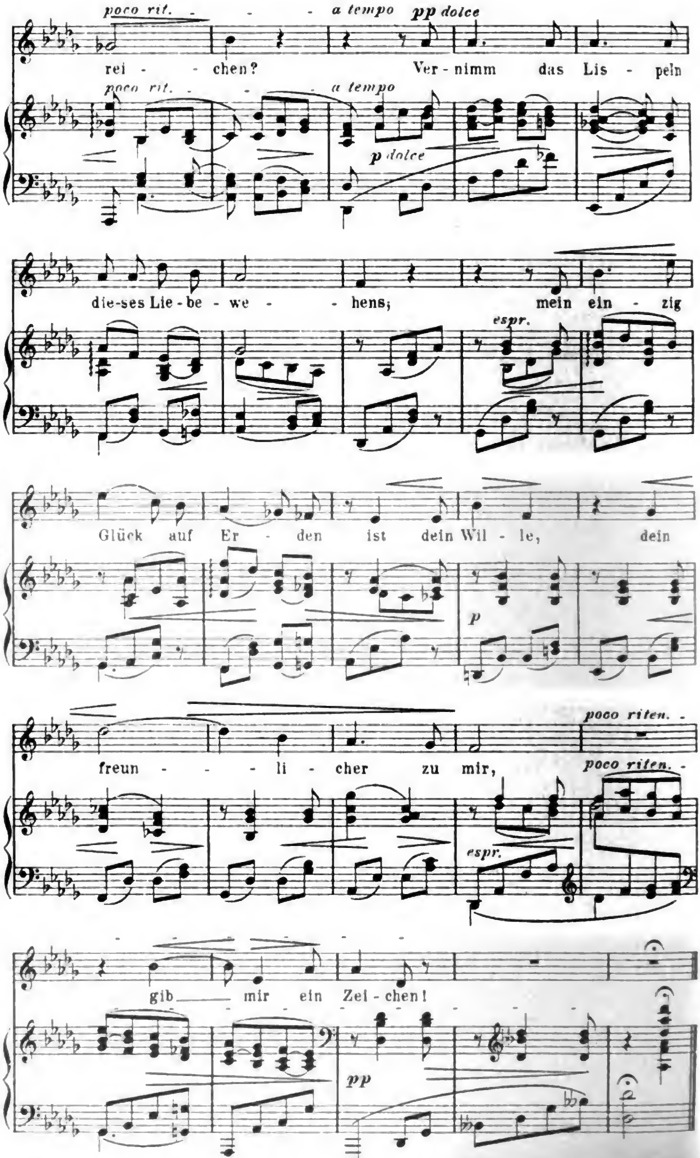
DIE LIEBENDE SCHREIBT
von Goethe.



Mit besonderer Bewilligung des Verlages F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), Leipzig.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY München


freu - - - lich schei - nen?
Ent - - fernt von dir, ent-frem - det
p
von den Mei - nen führ' ich stets die Ge - dan-ken in die
p
stringendo poco a poco
p cresc.
Run - de, und im - mer tref-fen sie auf je - - ne
Stun - de, die ein - - - - - - zi - ge,
f


ritard. poco a poco
da fang' ich an
ritard. poco a poco
p
p
zu wei - - - nen.
a tempo
a tempo
p espr.
Die Thrä - ne trock - net
p
wieder un - ver - sehens, er liebt ja, denk' ich, her in die-se
Stil - le, und solltest du nicht in die Fer - ne



Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



KW

TOLSTOJ UND GORKIJ

15. Jahrg. Erstes Augustheft 1902. Heft 21.



DER KUNSTWART

Freie Bücherhallen.

Wir haben in Deutschland eine ganze Anzahl gesetzlicher Bestimmungen, die aus sozialem Geiste heraus zum Schutz der wirtschaftlich schwächeren Klassen ins Leben getreten sind. Gewiß bedeuten sie erst noch Anfänge, aber doch Anfänge, mit denen wir dem Auslande teils schon zuvorgekommen, teils heute noch überlegen sind. Man denke an die Alters- und Invaliditätsversicherung, an die Schutzvorschriften für die Arbeit in Fabriken usw., an die Sonntagsruhe und den Neun-Uhr-Ladenschluß. Ueberall sehen wir immerhin das Bestreben, die äußere Wohlfahrt des Menschen, allerdings vorwiegend des Stadtmenschen, zu bessern, soweit dies durch Gesetze geschehen kann. Umso verwunderlicher muß die Sorglosigkeit erscheinen, mit der man bei uns die innere Wohlfahrtspflege behandelt hat, bei uns, dem Volke der ältesten allgemeinen Schulbildung. Es ist sehr leicht und angenehm, sich an dem Bewußtsein zu sonnen, daß beispielsweise Italien heute noch (1901) Analphabeten unter den Männern 21,9 Prozent, unter den Frauen gar 37,3 Prozent zählt, während in Preußen 1898/99 unter den neu eingestellten Rekruten nur 134 Mann — das waren 0,09 Prozent der Gesamtheit — nicht lesen und schreiben konnten. Aber wir sollen nicht dahin sehen, wo es schlechter, sondern dahin, wo es besser bestellt ist als bei uns, damit wir vorwärts kommen. Und da wird uns denn, wenn wir nach England, mehr noch, wenn wir nach Amerika sehen, erschreckend klar, daß man dort den Wert der allgemeinen Volksbildung doch ganz anders erkannt und sie nachdrücklich zu fördern ganz andere Mittel aufgewendet hat, als bei uns. Denn dort sorgen nicht nur Gewerbe- und Fortbildungsschulen für die berufliche Weiterbildung des Nachwuchses, dort ist seit Jahrzehnten ein geradezu großartiges System freier öffentlicher Büchereien (public libraries) in der Entwickelung, eigens dazu bestimmt, die selbständige Allgemeinbildung des Menschen, der der Schule entwachsen ist, ohne alle Umstände und Kosten zu ermöglichen, oder auch, ihm für seine Berufsarbeit alle

Quellen der Theorie zu erschließen, die er sich nur wünschen kann. Wie steht es denn damit bei uns?*

Wenden wir uns zu kurzem Rückblick ins Vergangene. Die allgemeine freie Volksschule ist der Idee nach in den Tagen der Reformation gegründet worden. Damals, als die unterrichteten Laien aufstanden und die altgläubige Geistlichkeit wohl hie und da vor versammelter Gemeinde des Irrtums, der Unkenntnis des Evangeliums überwiesen, mußte wohl jeder wünschen, in diesen Dingen auf der eigenen Augen Zeugnis trauen zu können. So sprach es denn Luther 1524 aus: „An die Ratsherren aller Städte deutschen Lands, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen", allerdings vorwiegend gelehrte Schulen, aber daneben auch überall Knaben- und Mädchenschulen mit mindestens ein bis zwei Stunden täglichen Unterrichts; und schließlich wünscht er, daß man „Fleiß und Kost nicht spare, gute Librareien oder Bücherhäuser, sonderlich in den großen Städten, die solichs wohl vermügen, zu verschaffen."

Die Städte, die Fürsten thaten, wie Luther gemahnt; eingezogenes Klostergut wurde zu Hospital- und Schulzwecken verwendet, auch einige Büchereien richtete man ein. Die Obrigkeit bislang fast ausschließlich auf Schutz und Schirm nach außen bedacht, sah sich mit einem Male ganz neuen Aufgaben gegenüber. Sie wurde ihnen gerecht, so gut es im damaligen aufreibenden Wechsel der Tage gehen wollte. Nicht nur Schreib-, auch Lateinschulen wurden für die Stadtjugend aufgethan, und auf die Dörfer kam ein Quentlein Latein, alles zum besseren Verständnis, zur größeren Ehre des Christenglaubens. Freilich, noch war kein durchgeführtes System, kein Zwang in all dem Treiben, und es deuchte manchem wohl ungewöhnlich, wenn die kursächsische Schulordnung von 1580 verlangte, daß die Dorfküster Schule zu halten hatten über die und die bestimmten Dinge, und nicht mehr so freiweg nach Belieben und Vermögen. Im Großen und Ganzen aber blieb es dabei, daß, wer nichts lernen wollte, aufwuchs wie das Blümlein auf der Haiden, wer aber einen geistigen Trieb in sich hatte, der suchte alsbald vom Küster und Schulmeister weg und an den städtischen Magister zu gelangen, und schließlich zur Universität.

Merkwürdig genug, daß die Idee der allgemeinen Bildung, die doch eine gewisse Ordnung und Sicherheit der äußeren Lebensverhältnisse voraussetzt, gerade zu einer Zeit nachhaltig in die Erscheinung trat, als es in Deutschland recht wüst herging. Wieder wars ein sächsischer Fürst, der sich ihrer annahm. Herzog Ernst der Fromme von Coburg-Gotha, der „Bet-Ernst" bestimmte, 1642, daß alle Landeskinder vom vollendeten fünften bis zum zwölften Jahre Sommers und Winters die Schule zu besuchen hätten. Damit war die erste staatliche

* Für das Thatsächliche in folgender Darstellung sind benutzt worden: Ernst Schultze, Freie öffentliche Bibliotheken. Arend Buchholz, Festschrift der Stadt Berlin zum fünfzigjährigen Bestehen der Volksbibliotheken. Heinrich Stephani, System der öffentlichen Erziehung. Emil Reike, Lehrer und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit. Die Volksbibliothek, Monatsschrift. Jahrg. 1899, 1900, 1901 Blätter für Volksbibliotheken und Lesehallen. Ganz besonders sei auf das treffliche Werk von Schultze verwiesen, das die amerikanischen und englischen Verhältnisse in seltener Vollständigkeit berücksichtigt.

Volksschulordnung gegeben, und trotz der schweren Kriegszeiten sehen wir sie bald darauf auch in anderen deutschen Staaten — Weimar, Hessen-Darmstadt, Württemberg — eingeführt; fürwahr ein tröstliches Zeichen deutschen Kulturdranges.

Indes doch immer nur ein Vorzeichen, dies blitzgleiche Kommen und Gehen des einen großen Gedankens. Denn was der eine Herrscher fromm gesät, der nächste läßt es sich behelfen, wie's mag; schon genug, wenn er's nicht wieder ausrottet. Da war es nun freilich für Preußen ein Glück, daß der biedere Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. sein Volk 1717 in die Schulen befahl, er, der doch die gelehrte Welt durch die bekannte Disputation seines Hofnarren mit den Frankfurter Universitätsprofessoren so grausam verhöhnt hatte. Es war ihm auch hier weniger ums Wissen, als vielmehr um korrektes und reinliches Handeln zu thun, dazu aber schien ihm erforderlich, daß der Mensch schreiben und lesen könne. Im übrigen schwirrten ja nun reichlich menschenfreundliche Gedanken durch die Luft, man fing an, das Menschliche auch im Verbrecher zu achten, Friedrich II. schaffte die Folter ab. Und derselbe große König schreibt dann eines Tages: „Man muß ein sehr hartes Herz haben, wenn man die menschliche Gesellschaft des Trostes und Beistandes berauben will, den sie aus Büchern wider die mannichfachen Bitterkeiten des Lebens schöpfen kann."

Ja, das Buch war nun doch schon in die Breite gedrungen, eine aufklärende Macht geworden. Man sammelte, teilte mit, tauschte aus; ein literarisches Publikum hatte sich langsam gebildet, und da waren es denn die meist recht umfangreichen Büchereien der gelehrten Herren, Büchereien von 10, 20, ja auch 30 oder gar 50 Tausend Bänden, aus denen der ehrsame Bürger das ein oder andere Buch entnahm. Denn mit den öffentlichen Bibliotheken war es eben noch nicht weit her. Vom Staat bekamen die zur Universität gehörigen ein paar hundert Thaler im Jahr, und als die Göttinger Universitätsbibliothek auch den Studenten geöffnet wurde, ein paar Stunden gar in der Woche, entstand ein allgemeines Schütteln des Kopfes. Die städtischen Sammlungen bargen manchen köstlichen Folianten in Schweinsleder, auch manches gute neuere Buch, aber doch nur für die Herren Räte; ebenso waren die fürstlichen, die Kirchenbibliotheken nur Wenigen zugänglich. Daneben gab es dann wohl öffentliche Büchereien privaten Herkommens, aber doch mehr als „Armenbibliotheken" angesehn; in der Regel werden sie nur Schulbücher enthalten haben.

Es kam nun, in der zweiten Jahrhunderthälfte, die Zeit eines sehr bewegten literarischen Lebens. Zeitschriften, Zeitungen wurden gegründet, Friedrich der Große selbst hielt es nicht für zu gering, unter dem Titel „Briefe eines Augenzeugen" über die beiden ersten Schlesischen Kriege an die Spenersche Zeitung in Berlin zu berichten. Ein ganz neues Bewußtsein des geistigen Zusammenhanges, der öffentlichen Meinung setzte ein, die Menschen sollten gebessert, belehrt werden durch ihre eigene Vernunft, durch Kenntnis der realen Welt. Der wackere Campe, der die Verdienste des Braunschweiger Bierbrauers Mumme über diejenigen Homers stellte, stand mit solchen Anschauungen nicht allein; fuhr man doch auch im aufgerührten Paris die „Göttin der Vernunft" vor dem Volke spazieren, was ja freilich nicht hindern konnte,

daß unvernünftige Gewaltmenschen Ströme Blutes vergossen und die Früchte des jahrhundertalten Fleißes vergeudeten und zerstörten. „Wie ist dem vorzubeugen?", fragten sich die Menschenfreunde diesseits des Rheins. Durch die „ästhetische Erziehung des Menschen!" antwortete Schiller in seinen Briefen an den Herzog von Augustenburg. Durch öffentliche Erziehung überhaupt, meinte 1797 ein äußerst rühriger und aufgeklärter Schulmann aus dem Bayerischen, der nachmalige Rat Heinrich Stephani; er schrieb in einem weitläufigen Handbuch seines Systems: „Es muß durchaus eine gewisse Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten geben, welche unter alle Mitglieder einer Nazion zweckmäßig verteilt, sie zu dem höchsten innern und äußern, allgemeinen und individuellen Wohlstand — in physischer und moralischer Hinsicht erheben muß." Den Freunden der Menschheit ruft er zu: „Ihr verfehlt Eures Zweckes, wenn Ihr Euer erstes und vornehmstes Augenmerk auf die äußere Verbesserung der Welt richtet . . . Von Innen heraus muß der Bau der Menschheit geführt werden." Die Erziehung sei bisher immer nur als Privatangelegenheit, oder höchstens als Polizeigegenstand angesehen worden, man werde sich jetzt gewöhnen müssen: „einen ergänzenden Hauptteil des gesamten Staatshaushaltes" in ihr zu fördern. So verlangt er u. a. einen gemeinsamen Elementarunterricht für die Kinder aller Stände, und unter die „Erziehungsanstalten für die volljährige Nazion" rechnet er: 1) Kirchen, 2) Leseanstalten, 3) eigene Akademien — freie Hochschulen würden wir heute sagen.

Kennzeichnend für den Geist der Zeit ist, daß sich alsbald ein hoher preußischer Beamter, der Präsident der pommerschen Regierung, Julius von Massow, sehr ausführlich und wohlwollend mit solchen radikalen Vorschlägen auseinandersetzte. Stephani hatte — um das für uns Wesentlichste herauszugreifen — für jede Provinzialstadt eine „Nazionalbibliothek" gewünscht, die jedem offen sein sollte, der „seinen Geist weiter anbauen, seine Kenntnis von der Welt bereichern, seinen Geschmack durch schöne Literatur bilden, mit den neuesten Fortschritten des menschlichen Geistes Bekanntschaft machen will." Als Filialen seien Dorfbibliotheken anzulegen, in denen jeder Landmann neben Büchern von allgemein-menschlichem Werte auch Fachliteratur finden möge. Besondere „staatsbeamtliche Bibliotheken" will Stephani dann noch in den Provinzialhauptstädten wissen; er steckt da, wie natürlich, im alten Dualismus von Volk und Staat, nach welchem der Beamte weniger als ein organisches Glied des Volkes denn vielmehr als eine Art Fremdkörper betrachtet wurde, der seine Funktionen wohl zum Besten des Volkes, aber unter der Herrschaft der Staatsraison zu verrichten hatte.

Massow nun, der spätere Unterrichtsminister und Vorgänger Humboldts, urteilt über die Leseanstalten, sie wären „ein herrliches Mittel der öffentlichen Erziehung", für die Volljährigen wie die Jugend, aber für die ersteren doch nur, soweit sie den gebildeten Ständen angehörten. Die gemeine Klasse der Staatsbürger, inwieweit sie sich durchs Lesen bilden solle und könne, schränke sich besser „auf die ihr schon geläufige Lesung der Bibel und des Gesangbuchs, guter Predigt- und Gebetbücher, eines zweckmäßigen Katechismus, und endlich des Kalenders ein". Wo indes „ein heller Kopf sich Aufklärung und

Belehrung über Gegenstände seines Gewerbes wünscht", hält Massow statt des Lesens Mittelspersonen für nötig, die den Stoff auswählen und mitteilen könnten; also etwa Fortbildungsschulen nach heutigen Begriffen. Im übrigen fragt er: „. . . Sind Leseanstalten für jeden, mithin auch für den gemeinen Mann, dessen Hauptbestimmung körperliche Arbeit ist, nützlich und nötig? Ich behaupte wider den Verfasser: Nein! Sie sind vielmehr dieser Klasse schädlich." Das Faulenzen — man sehe es ja an den Genußmenschen, mache nicht glücklich; einer, der tüchtig arbeite, könne mehr moralischen Lebensgenuß haben als einer, der seine Muße diesem Zwecke widme. Massow sieht also im Lesen eine Ergötzung der Sinne, ein müßiges Treiben, keine Arbeit und keinen Ansporn zu ihr; er warnt vor der Lesesucht und ist ganz nur konservativer Standesherr mit den Worten: „Wir Reformatoren der Welt- und Staatenverfassung sollten billig den in der Anordnung der Dinge und Verhältnisse von Gott gewählten Grundplan nicht umwerfen." Daß er von einer allgemeinen Elementarschule nichts wissen wollte, versteht sich von selbst.

Aber wo eine Idee einmal lebendig geworden ist und ein rechtes notwendiges Leben in sich hat, steht sie doch immer von neuem auf. Dreißig Jahre später, 1828, begegnen wir in dem sächsischen Städtchen Großenhain sehr kräftigen Regungen zur dauernden Begründung einer öffentlichen Bücherei gemeinsam für alle Stände. Der Rentamtmann Karl Preusker, einer von jenen kernigen Biedermenschen, denen es innerer Beruf ist, redlich und bescheiden in ihrem Kreise zu bilden und zu organisieren — Preusker wußte die Freunde, die Bekannten für seine Schul- oder späterhin Stadtbibliothek zu gewinnen, er bekam Geschenke, er gründete einen Verein für sie, und Großenhain nahm dankbar die Belehrung an, die ihm so wohlfeil geboten wurde; die Belehrung, denn die Unterhaltung etwa durch bloße Dichtungen betrachtete man auch damals noch als ein zweifelhaftes Gebiet, das den Leihbibliotheken überlassen bleiben könne.

In Preusker haben wir zum ersten Mal einen Büchereispezialisten sozusagen, einen Mann, dem diese eine Idee Arbeit fürs ganze Leben gibt. Aber nicht nur Arbeit, sondern auch die schönsten Erfolge weit über die Grenzen seiner unmittelbaren Wirksamkeit hinaus. In Berichten, in Aufsätzen agitiert er für Wander- und Dorfbibliotheken, er schreibt über die Nutzbarmachung von öffentlichen, Vereins- und Privatbibliotheken und ist so unermüdlich in seiner Sache, daß er's mit ihr wirklich zur breiteren Oeffentlichkeit bringt. Ja, das Echo ist so wirksam, daß das sächsische Ministerium des Innern im Jahre 1846 eine Beihilfe zu den Druckkosten des Großenhainer Büchereiverzeichnisses gewährt, um Preuskers Versuche und Erfolge anderen Städten bekannt zu geben und zur Nachahmung zu empfehlen. Das Moment ist bedeutsam genug: eine Landesobrigkeit sieht in den Büchereien eine öffentliche Angelegenheit, wie sie das auch den Schulen gegenüber gethan, und wieder begegnet uns dieser reformfreundliche Zug auf sächsischem Boden.

Aber fast gleichzeitig, wenn auch von anderer Seite her geweckt, nehmen wir in Preußen, in Berlin eine Bewegung wahr, die ihrer ganzen Entstehung nach ungleich weitere Kreise ziehen mußte.

Friedrich von Raumer, der Historiker der Hohenstaufen, war im Jahre 1841 in Amerika einfachen Leuten begegnet, die sich zu seiner nicht geringen Ueberraschung als gute Kenner Plutarchs erwiesen. Auf Nachfragen erfuhr er, daß Volksbibliotheken in den Ortschaften und öffentliche Vorträge in den größeren Städten die Quellen dieser Kenntnisse wären. Nach Berlin ins Professorenamt zurückgekehrt, ging Raumer daran, diese seine Erfahrungen zu nutzen. Er eröffnete am 8. Januar 1842 den „wissenschaftlichen Verein", als dessen Protektor der Prinz von Preußen gewonnen worden war, und hier fand nun in jährlich zwölf Vorträgen eine Popularisierung der wissenschaftlichen Forschungsergebnisse statt. Freilich, was Humboldt als „Menge" bezeichnet hatte, in die mit dem Wissen „das Denken, und mit dem Denken der Ernst und die Kraft" kommen würde — das war in Wirklichkeit die hochvornehme erlesene Gesellschaft des damaligen Berlins, eine Zuhörerschaft, in der auch der Hof nicht fehlte; das Ganze war also nichts weniger als frei und öffentlich, gleichwie das amerikanische Vorbild, denn wer in den „weiteren Kreisen" legte wohl ohne weiteres zwei Thaler im Jahr für die Wissenschaft an? Aber dennoch kam etwas Segensreiches für die wirkliche „Menge" dabei heraus: von den erheblichen Ersparnissen des Vereins wurden auf Raumers energisches Betreiben 4000 Thaler zur Gründung von vier Volksbibliotheken gestiftet; später kamen noch weitere 2000 Thaler hinzu. Die Gemeinde sollte die Verwaltungs- und Erweiterungskosten tragen.

Die Stadtverordneten sahen die Sache äußerst mißtrauisch an; es waren dieselben Volksfreunde, denen der Erzreaktionär, der stramme Polizeipräsident von Hinkeldey ein paar Jahre später die weltberühmte Berliner Feuerwehr, sowie einiges andere Gute mit Gewalt aufnötigen mußte. In ihren Augen waren städtische Volksbibliotheken nur eine neue Armenlast zu den vielen andern, und darum meinten sie mit Würde und Vorsicht, daß es „im allgemeinen Interesse rätlich erscheine, zu dem fraglichen Zwecke die Hand zu bieten", aber doch nur versuchsweise auf drei Jahre, und kosten sollte es natürlich am liebsten gar nichts. Als man sich schließlich auf 1000 Thaler jährlichen Zuschusses geeinigt hatte, erschien diese Summe der Kommission „allerdings im ersten Augenblick als eine zu große Last für die Kommune" — einer Stadt von damals schon einer halben Million Seelen.

Nahezu drei Jahre liegen zwischen dem Datum von Raumers Denkschrift vom 27. April 1846 und der Bekanntgabe der Genehmigung des Königs zur Annahme der Schenkung. Der König hatte die Angelegenheit fünfviertel Jahre zurückgehalten; der Minister Ladenberg und Manteuffel brauchten fast fünf Monate, um die Allerhöchste Kabinettsordre gegenzuzeichnen; und als der Magistrat sie dann fünf Wochen später in Händen hatte, dauerte es wiederum ein Jahr, das vierte seit dem Tage des ersten Antrages, bis die vier Bibliotheken mit ihren zusammen 7411 Bänden am 1. August 1850 endlich eröffnet werden konnten. Es wäre vielleicht auch dann noch nicht möglich gewesen, wenn nicht der Prinz von Preußen sich für die Sache interessiert und so die wiederholten Mahnungen der Stifter durch seine Autorität unterstützt hätte.

Diese Teilnahme des Prinzen wie auch die Meinungen der Gesellschaft über das Unternehmen trafen, wie natürlich, darin zusammen, daß hier ein Wohlthätigkeitsakt vorläge, der diesmal sehr ausnahmsweise nicht wie bisher zu leiblichem, sondern zu geistigem Nutz und Frommen ins Leben getreten sei. So schreiben denn die Minister wiederholt an die Beteiligten, daß „alle Schriften, welche eine die Sittlichkeit, die Religion oder den Staat gefährdende Tendenz verfolgen, auf das Sorgfältigste von der Bibliothek ferngehalten" werden möchten, vielmehr Schriften zur „Befestigung von Sitte, Glauben und Unterthanentreue" auszuwählen seien. Die Ersprießlichkeit der Erfolge erscheine noch als etwas „überaus Zweifelhaftes". So sehr diese Anschauungen aus dem ängstlich kleingeistigen Wesen des Regiments in jenen stumpfen Tagen zu erklären sind, so muß man sich billig wundern, daß sie durch vierzig Jahre mit geringen Wandlungen bei uns festgehalten worden sind, ja, daß sie, wenigstens in praxi, heute noch vielfach herrschen, auch in nichtpreußischen Gebieten deutscher Zunge.

Zunächst war von einer Nachahmung des Berliner Büchereiversuches recht sehr wenig wahrzunehmen, denn einmal waren Persönlichkeiten wie Raumer, der bis ans Lebensende (1873) für seine Schöpfung eintrat wie er konnte, anderswo nicht leicht vorhanden, dann aber entsprach die Entwicklung der Anstalten doch den Erwartungen nicht. Den 885 Lesern im Gründungsjahre standen im Jahre 1860 ganze 4000 gegenüber, wurden 1850 — 20,000 Bände verliehen, so 1865 deren 103,500, bei einem vermehrten Bücherbestande von 23,600 Bänden; es fielen also auf den Band vier Entlehnungen, und das ist, von heute aus betrachtet, sehr wenig. Bedenkt man aber, daß die Entleiher einen Bürgschaftsschein mitzubringen hatten, daß die Oeffnungszeit sechs höchst unglücklich verteilte Stunden in der Woche bis in die jüngste Vergangenheit hinein meist nicht überschritt, daß auf Belehrung mittelst populärer Fachliteratur hingezielt wurde, und daß also gerade jene geistige Kost, die dem einfachen Sinn am ehesten eingeht, daß die Werke unserer Nationaldichter nicht erhältlich waren, — so erweist sich die anfängliche Benutzung doch immer noch stark genug, um die Bedürfnisfrage ohne weiteres bejahen zu lassen. Gleichwohl gab die Stadt nur das Allernotwendigste zum Betriebe her, erst einen Pfennig durchschnittlich pro Jahr und Kopf, später deren zwei, und dabei hatte es jahrzehntelang sein Bewenden; 1876 zahlte sie 24,000, 1896 ganze 35,000 Mark, also nach zwanzig Jahren, während deren Berlin sich einen Hunderttausender nach dem andern an Einwohnern zuzählte, nur 10,000 Mark mehr für diesen Zweig der geistigen Wohlfahrtspflege, — eine Zulage unter allem Verhältnis.

Am 24. Februar 1867 wurde der norddeutsche Reichstag eröffnet, das erste deutsche Parlament auf dem Grunde des allgemeinen Stimmrechts und der direkten Wahl. Man sollte meinen, dieses Zugeständnis Bismarcks hätte Volk und Staat in eine wesentlich erhöhte Wechselwirkung in Sachen der freien Bildung setzen müssen; galt es doch nun, dem Einzelnen den selbständigen Gewinn einer politischen Ueberzeugung aus tieferem Wissensgrunde zu ermöglichen, die ihm die Schule, die Tagespresse bieten konnten. Eine solche Wirkung lag im eigensten Interesse der Regierung selbst, denn ein Recht ohne

die Kraft, sich seiner wirklich zu bedienen, ist ein zweischneidiges Schwert. Gleichwohl nehmen wir keine Bewegung der Art in jenen Tagen wahr; das Bewußtsein der neuen geistigen Pflichten lebte noch nicht, die Beispiele der Vereinigten Staaten und Englands, wo sich das öffentliche Bibliothekwesen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt staunenswert weiter entwickelt hatte, verfingen noch nicht, ja, man wußte kaum, wie es drüben damit bestellt war, und wußte man es doch, so hielt man es — sehr wider die sonstige Gepflogenheit — diesmal nicht der Rede wert, dergleichen „ausländische Spezialangelegenheiten" prüfend zu erörtern.

Aber ging die Entwicklung auch nicht ins Große, so schritt sie doch im Kleinen fort und trat, wo sie sicheren Boden fand, sogar in die politische Oeffentlichkeit hinaus, und fordernd an den Staat heran. Im Jahre 1870 finden wir mit einiger Ueberraschung in Württemberg bereits 586 überwiegend ländliche Volksbibliotheken mit zusammen 53,000 Bänden; teils aus Mitteln der Schulfonds, der Gemeinden, des Staates unterhalten, vermehren sie sich bis 1893 schon auf 296,000, und heute (1902) dürften sie die Zahl 400,000 erreicht haben. Wir sehen ferner, wie im kleinen Sachsen-Weimar Anfänge vorhanden sind, die noch auf Anna Amalia, die treffliche Mutter Karl August's, zurückgehen. In Sachsen-Altenburg, Coburg-Gotha, Anhalt-Dessau regte es sich ebenfalls, gingen Staat und Gemeinden Hand in Hand, während Bayern noch 1900 nur erst vier Städte mit Volksbibliotheken im ganzen Königreiche besaß. Am weitesten vorauf aber zeigte sich das Königreich Sachsen, ein Land, dessen Bildungsanstalten von den Zeiten der Reformation her einen großen Ruf bewahrt haben, und das nun als erstes in Deutschland die Sache der Volksbibliotheken einer ernsthafteren staatlichen Teilnahme würdigte. 1874 wurde in der zweiten Kammer von dem Abgeordneten Pfeiffer der Antrag gestellt, „eine Summe zur Gründung von Volks- und Arbeiterbibliotheken, beziehentlich zur Unterstützung vorhandener" in den Staatshaushalt einzustellen. Die Regierung nahm den Antrag nicht nur wohlwollend auf, sie ließ auch eine 30 Seiten lange Denkschrift ausarbeiten und beantragte auf Grund des darin zusammengetragenen Materials eine freie Unterstützung der Volksbibliotheken mit jährlich 15,000 Mark; die wurden anstandlos bewilligt. Heute finds 20,000 Mark geworden, die regelmäßig an die Gemeinden, meist die ländlichen, zur freien Verfügung überwiesen werden. Eugen Kalkschmidt.

(Schluß folgt.)

Enge Kunst.

Mehreren unter uns mag es so ergangen sein, daß sie als Kinder in ein Museum genommen worden sind. Schauderhaft waren die weißen Gipse aller Art. Aber die bunten Bilder, die würden etwas sein. Und dann gingen sie gelangweilt an alle den unzähligen Madonnen vorbei. Immer dasselbe, immer dasselbe. Es war vielleicht nicht nur das kindliche Unverständnis, sondern auch etwas von ehrlicher natürlicher Reaktion gegen den verbrecherischen Gedanken, eine Unmasse Gipfelpunkte starken Lebens von diesem Leben und allen seinen Bedingungen losgelöst neben-

einanderzustellen. Als ob das Weihnachtsfest noch schön bliebe, wenn man uns dazu verurteilte, alle Weihnachtsfestbräuche der verschiedenen Zeiten und Orte ein Jahr lang hintereinander durchzufeiern. Man würde bald nicht mehr feiern. Und wer „genießt“ denn in Museen? Ich fürchte viele. Und ich fürchte, daß daher die Verderbtheit, die Perversität unsres Geschmackes stammt, der keinen starken individuellen Ton mehr vertragen kann, sondern die Allgemeinwerte in jedem Stück haben will, das, was man fühlt, wenn man im Skulpturensaal einige hundert Gipse hinter einander gesehen hat; das, was übrig bleibt, wenn alle bestimmten Töne sich gegeneinander aufgehoben haben und die Kunst an sich, „die ewigen Gesetze der Schönheit“ in hehrer Abstraktheit schwimmen. Damit man dann nicht davon läuft vor Langeweile, muß dem Künstler freilich „etwas einfallen,“ wie Begas fordert. Statt ein lebendig Erschautes aus seinen eigenen Gesetzen heraus zu gestalten, wird der Einfall in die ewigen Gipsgesetze gewickelt. Dies der Geschmack der einen, der Masse und der Begasse. Und der Geschmack der andern, der einzelnen, der Könnenden, in der Reaktion dagegen der ebenso perverse Geschmack für die „intimen“ Atelierwerte, für die Werte, die, wenn sie bemerkbar werden, den Unwert des Werkes ausmachen.

Indessen, was künstlich zusammengehäuft, geschmackverderberisch wirkt, kann im Leben, durch das Leben getrennt, geschmackerzieherisch wirken; und ich bilde mir ein, daß nichts so günstig für die Hervortreibung einer Kunstblüte ist, als gerade dieser sonderbare Glücksfall, daß den Künstlern einige Jahrhunderte lang wesentlich gleiche Aufgaben gestellt werden. Das fehlt uns gar zu sehr. Diejenigen unter uns, die auf allen Lebensgebieten um Freiheit an sich kämpfen, wissen nicht, was sie thun. Man muß sich klar werden, daß man gegen alte Engigkeit lediglich zu dem Zwecke kämpft, um eine neue zweckvollere Engigkeit zu erzielen und dadurch neue höhere Zucht. Nichts Unseligeres als überflüssig gewordene Engigkeiten, nichts Heilsameres als tüchtige, treibende Engigkeiten. Aus den schönsten Kräften der schönsten Fruchterde würde nichts, wenn man sie mit Gewalt frei erhalten, wenn man mit Gewalt hindern könnte, daß die arbeitenden und zwingenden Kräfte eines Lebensorganismus, eines Blumensamens etwa, sie in enge Stengel und pressende Knospenhüllen trieben. Verwunde den engen Stengel, um die eingezwängten Säfte zu befreien, und schau zu, was diese Freiheit und Befreiung für das Ganze bedeutet.

In einem alten Bande der Hauptschen Zeitschrift für deutsches Altertum fand ich ein Bündel niederrheinischer Marienlieder, ums Jahr 1190 entstanden, von Wilhelm Grimm veröffentlicht. Wilhelm Grimm klagt in seinem Nachwort über die ermüdenden Wiederholungen. Der Argwohn legt mir dabei die Erinnerung an die ewigen Madonnen nahe, die mich als Kind in den Museen ermüdeten.

Jedenfalls, hier war eine Kunst mit stofflich ziemlich eng begrenztem Gebiet. Es fällt der starke Gegensatz auf, der zwischen der bildenden und dichtenden Kunst des 13. Jahrhunderts besteht. Während die bildende Kunst fast rein religiös ist, ist die dichtende — scheint es — fast rein weltlich.

Ist etwa eine stärkere Verwandtschaft zwischen der bildenden Kunst und den ernsteren, tieferen Empfindungen?

1. Augustheft 1902

Indessen die Beobachtung ist in dieser Form garnicht richtig. Die malende Kunst setzt überall erst Jahrhunderte hinter der dichtenden ein. Die religiöse Jugendzeit der bildenden Kunst steht neben der entwickelten weltlichen Kunst der Dichtung. Man erwäge, wie lange nach Dantes Göttlicher Komödie Botticelli seine Zeichnungen zu ihr entwirft. Aber der singenden Kunst war ihre reiche weltliche Aussprache vergönnt geblieben, ehe noch die Renaissance alles vernichtete. Die malende kam nur in einem Grenzgebiete und spät genug zu der weltlichen Aussprache, welche die dichtende in der Zeit der Minnesänger hatte: in den Niederlanden des Rembrandt. Sie zeigte dort, was der Humanismus dem übrigen Deutschland geraubt hatte, als er sich nicht begnügte, ihm zur geistigen Befreiung verholfen zu haben.

So rückt sich von der einen Seite das Bild unsrer alten Kunst zurecht. Von der anderen Seite ist aber zu sagen, daß die religiöse Dichtung in Wirklichkeit während der Minnesängerzeit nicht in dem Maße nachließ, als wir uns gewöhnlich vorstellen. Unsre Vorstellung ist hier von dem wirklichen Aussehen der mittelalterlichen Kunst durch eine doppelte nachträgliche Zuchtwahl getrennt. Wir haben den Eindruck: 800—1150 Religiöse Poesie, 1150 bis 1300 Weltliche Poesie. Indessen weisen die großen Werke der ersten Periode, Heliand und Christ, besonders aber Heliand, auf eine reiche Sagendichtung zurück, deren Reste sie sind, durch ihren religiösen Charakter gerettet zu einer Zeit, welche das Weltliche vertilgte, das Hildebrandslied nur auf einem Buchdeckel, das Wessobrunner Schöpfungslied nur in christliche Gebetsform vermummt erhielt. So sehen wir diese Periode durch die Zuchtwahl der Christianisierungszeit hindurch an. Dagegen sehen wir die sogenannte „Blütezeit" durch die Zuchtwahl unsrer Zeit an, welche die weltlichen Dichter, die Sagen und Liebeslieder übersetzt und preist und die religiöse Poesie der Zeit, z. B. die ganze Marienliteratur übergeht. Es ist aber sehr die Frage, ob sie rein künstlerisch betrachtet so viel tiefer steht, als die weltliche, mit der sie sehr eng verflochten ist. So sonderbar es klingt: die Periode der „christlichen Poesie" gehört, wenigstens in ihrem ersten Teil, in Wirklichkeit noch ganz in das Gebiet der alten heidnischen Kunst. In ihrem zweiten Teil war sie eine Einübung der neuen Dichtformen. Die „Blütezeit" wirtschaftet durchaus mit der in der engumgrenzten religiösen Dichtung erworbenen Kunstfertigkeit, — mag man den Einfluß Südfrankreichs und der Kreuzzüge noch so hoch stellen.

Was immerhin auch während der weltlichen Blüte die religiöse Dichtung leistete, zeigt nicht nur der Umstand, daß sie auch bei den weltlichen Sängern in hohen Ehren und in Uebung blieb; auch der ohne Dichternamen überlieferte Teil der Mariendichtung der Zeit steht nicht so tief. Mag die Sucht, Maria als Gottesmutter mit allen möglichen Dingen zu vergleichen zu Geschmacksverirrungen geführt haben, so ist andererseits z. B. die alte Mystik zu ergreifendem Ausdruck in dieser Dichtung gekommen. Wilhelm Grimm hebt selbst ein Stück hervor, in dem Maria den Wunsch des Dichters erhört, ihm zu sagen, wie sie Gottesfreundin wurde. Da wird Maria zum Bilde der Menschenseele, die aus Liebe zu Gott sich mit ihm vereinigt und selig wird, indem sie ihn trägt und zu ihrem Heiland wieder gebiert. Diese Vor-

stellungsform mag uns fremd sein, aber das ist sicherlich kein ästhetisches Urteil. Sie ist tiefsinnig, plastisch, kräftig. Wie aber Maria zur Gottesfreundin geworden ist, das ist so gegangen, daß die wunderbare Schönheit der Welt sie dazu getrieben habe, immer reinere, immer höhere und unvergänglichere Schönheit zu suchen, bis sie über Blumen, Sterne und die Sonne hinaus die innere geistige Schönheit gefunden habe, die allein wirklich stetige, davon all das Andere nur ein Abschein.

Unter diesen Marienliedern ist nun ein sehr schönes, auf das Wilhelm Grimm auch hinweist, das zu einer besonderen Gruppe gehört, der Gruppe der „Marienklagen," für welche recht eigentlich das gilt, was über engbegrenzte Kunstaufgaben gesagt ist; es scheint mir ein gutes Anschauungsbeispiel abzugeben.

Der Kunstgedanke, der den „Marienklagen" zugrunde liegt, ist eigentlich schon ganz an sich von hinreißender Schönheit. Es handelt sich in den Marienklagen um eine Lösung des Problems, wie die Passionsgeschichte künstlerisch darzustellen sei. Eine andere Form der Lösung dieses Problems sind die Passionsspiele. Die Marienklage schildert den ganzen Vorgang in seiner Spiegelung in der Seele der Maria. Man erlebt alles, was vorgeht, aber alles nicht unmittelbar, sondern wie durch einen Regenschleier von Thränen hindurch, man erlebt es durch die Seele der Mutter des Leidenden hindurch. Der Gedanke hat sich noch bis in das Volkslied hinein erhalten. Eines der besten religiösen Volkslieder leitet die eigentliche Kreuzigung mit den Worten ein: „Maria die hörte ein Hämmerlein klingen"; und geht in die Klage aus:

Nun bieg dich, Baum, nun bieg dich, Ast,
Mein Kind hat weder Ruh noch Rast,
Nun bieg dich, Laub! nun bieg dich, Gras!
Laßt euch zu Herzen gehen das!
Die Feigenbaum die bogen sich,
Die harten Fels zerkloben sich,
Die Sonn verlor ihren klaren Schein,
Die Vögel ließen ihr Singen sein.

Wie weit die Belebung und Beseelung geht, dafür ist aber eine andere Stelle noch charakteristischer, die Stelle, mit welcher die Kreuzabnahme eingeleitet wird: eine Aufforderung an das Kreuz, den Leichnam zurückzugeben. Dafür, wie verschieden diese Aufgabe gelöst werden konnte und mit wie starker Kunst sie gelöst wurde, gebe ich zwei Beispiele. Das eine aus der erwähnten Grimmschen Ausgabe, das andre aus einer offenbar jüngeren in Form von Wechselgesprächen gehaltenen, also zu der dramatischen Lösungsform überleitenden „Klage," die ich in Hoffmanns von Fallersleben „Fundgruben" las.

Ich übersetze möglichst Wort für Wort:

(Zeitschr. f. deutsches Altertum X [1856] S. 33):

Herrenkreuz, du edler Baum,
Du bist gebenedeiet,
Meines Lieben Blutesstrom
Hat dich geweihet.

Getreues Kreuze, beuge deine Arme,
Beuge dich hernieder,
Deines Herren Mutter laß dich erbarmen,
Gib mir ihn herwieder.
Deinen großen Schatz mit mir teile,
Der dir so wohlfeile,
Den toten Leichnam gib du mir,
Das heilige Blut behalt du dir,
So sind wir beide reiche.
Laß mich nun von neuem grüßen
Das Herz, die Hände und die Füße,
Ich muß alle die Wunden hohl
Mit meinen Thränen füllen wohl,
Eh er mir entweiche.

(Hoffmanns „Fundgruben" II [Breslau 1837] S. 265):

Ach du harter Kreuzebaum,
Wie hast du dich auseinander gethan,
Davon ich viel groß Jammers han.
Ach wüßtest du an dieser Statt,
Was man an dich gesperret hat,
Du thätest deine Arme zusammen nun
Und ließest mein liebes zartes Kind ruhn.

Es müßten sich hübsche kleine Anschauungsbilder dichterischer Entwicklungen dadurch herstellen lassen, daß ein verständnisvoller Fachmann solche dichterische Einzelprobleme in verschiedenen Lösungen vorführte, zahlreicheren, als mir möglich war. A. Bonus.

Drei Lilien.

Drei Lilien. Das klingt poetisch, ästhetisch, symbolistisch, läßt an hysterische Lyrik und an Dekadentinnenhände denken, die müde drin blättern, an prärafaelitische Bilder mit überschlanken Mädchen, — und ist doch ein Geschäft, reinste Prosa, ein Notengeschäft, ein Musikverlag, der drei stilisierte Lilien in der Firma führt.

Ja, von Lilien wird niemand satt; das wußten auch die Komponisten, die sich zu diesem neuen Unternehmen zur Verwertung ihrer künstlerischen Schöpfungen zusammenschlossen. Es scheint mir, denn ich weiß nichts Bestimmtes darüber, eine Art Genossenschaft zu sein, eine Genossenschaft praktischer und glücklicher Art, die sich von dem Drucke, den die Grundsätze der Musikalienverleger ausüben, frei machen will. Ich vermute wenigstens, daß in diesem von Max Marschalk geleiteten Verlagsunternehmen der Ertrag einer Komposition mit dem Absatz der Exemplare steigt, daß also „die Auflage," von der die Verleger seinerzeit ebenso weise, wie unklug sagten, sie sei ein dem Musikalienhandel völlig remder Begriff, nun doch seine Rolle zu spielen beginnt. Wenn dem so ist, dann ist das Unternehmen mit außerordentlicher Freude schon darum zu begrüßen, weil es die Besserung der materiellen Lage der Komponisten mit den rechten Mitteln erstrebt, und nicht, wie die bekanntere „Genossenschaft" versuchte, die gänzlich unlogische, undurchführbare und rechtlose Aufführungstantième von den Konzertanstalten fordert.

Das Unternehmen ist noch jung. Im Kunstwart ist bereits davon die Rede gewesen bei der Anzeige einer Neuausgabe ausgewählter Lieder von Zumsteeg, die auch die „Drei Lilien" als Schutzmarke führen. Im folgenden sei den wesentlichsten der weiteren Veröffentlichungen ein kritischer Blick gewidmet.

Zunächst noch ein Allgemeines. In der Ausstattung der Hefte ist mit viel Glück der Versuch gemacht, die äußeren Anforderungen, die man heutzutage an gute Bücher stellt, auch bei guter Musik nicht unerfüllt zu lassen. Das Papier ist wesentlich besser, als mans gewöhnlich findet, die Farben der Umschlagspapiere sind gewählter; ihr Schmuck und der Satz des Titels ist zwar manchmal noch manieriert statt motiviert, zeigt aber auch Beispiele guten Buchschmuckes. Es würden sich sicher, wenn unsere Verleger erst die rechten Künstler für die Sache interessiert haben, bald noch bessere Leistungen erzielen lassen, schon jetzt aber kann ein Umschlag wie der zu Bruno Walters Liedern als Fortschritt gegenüber früheren Leistungen des Musikverlages begrüßt werden.

Der musikalische Wert der Veröffentlichungen des Verlags ist nicht gleichmäßig. Die Auslese scheint vorläufig nicht grundsätzlich fortschrittlich und streng künstlerisch zu sein. Da die oben gegebenen Andeutungen über das Wesen des Verlagshauses nur Vermutungen von mir sind, so läßt sich auch nicht bestimmen, ob eine andere Auswahl möglich oder selbst rätlich wäre.

Der Leiter des Verlagsunternehmens, Max Marschalk, hat darin einige Bruchstücke aus Musiken zu Hauptmannschen und Sudermannschen Werken erscheinen lassen. Der Eindruck, den man davon erhält, ohne das szenische Bild gleichzeitig zu sehen, ist insofern günstig, als die Musik ihrer Aufgabe, Stimmung zu geben und nicht jedes Wort nachzumalen, durchweg getreu bleibt. Dazu sind die modernen Mittel geschickt verwertet, ohne daß das Gefühl „gesuchter Musik" entsteht. Gleichfalls von Marschalk sind fünf Lieder aus Giraud-Hartlebens „Pierrot Lunaire." Ich ziehe ihnen die seinerzeit (Kw. XIV, 19) angezeigten Vertonungen Ferdinand Pfohls vor, der den seltsamen, grotesk-phantastischen Ton noch besser trifft. Bei Marschalk sind Einzelheiten gut geraten; aber ich habe das Gefühl, als ob ihm diese Mondscheinvisionen nicht von der Seele geschrieben, als ob sie nicht innerlich gehört, sondern nachkonstruiert seien. Man wird weitere Proben anderer Art abwarten müssen, um ein Urteil über ihn zu fällen.

Rudolf Buck hat außer einem unbedeutenden, viel zu komplizierten „Lieb' Seelchen, laß das Fragen" fünf Gedichte Konrad Ferd. Meyers als op. 15 herausgegeben. Ich halte deren Texte größtenteils für unkomponierbar. Ich habe schon viele Komponisten sich abmühen sehen, das Gedicht „Meine eingelegten Ruder" in Musik zu setzen. Alle waren sie äußerlich; bei jedem tropfte es, bei jedem tropfte es anders, bei keinem tropfte es richtig. Keiner vermochte den Eindruck zu erreichen, den Meyer gelesen, ohne Musik, gibt. Das Gedicht bedarf auch keiner Musik. Man müßte über die Komponierbarkeit von Gedichten einmal nähere Untersuchungen anstellen. Auch die „Schwüle" (Buck, op. 15, Nr. 1) sollte man ohne Musik lassen. Auch Hausegger ist ihrer nicht Herr geworden, obwohl er über Buck steht. Er hat auch die „Abendwolke", die R. Buck als op. 15, Nr. 2 vertont, einfacher und echter gezeichnet. Bleiben von dem hier anzuzeigenden opus „Der Ritt in den Tod" (Nr. 5), ein dankbares, glänzendes Stück, und das „Lied Chastelards" (Nr. 3), das die Troubadour-Sehnsucht gut zum Ausdruck bringt.

Der Schwächste in der Schar, die das neue Lilienbanner schwingt, ist Heinrich van Eyken. Er schreibt gern im Gefühlston, der der Masse ans Herz geht, und hat sich in seinem Cyklus „Verlorenes Leben“ ein tüchtiges Quantum schwächster Sentimentalität geleistet. Vielleicht sind die mäßigen Texte, die er gewählt hat, Schuld an seinen Fehlern. Ein eigentümliches Stück hat er geschrieben, Judiths Siegeslied (op. 20). Es ist ganz in Händelschen Farben und Rhythmen, ohne viel eigene Zuthaten — und doch: ich möchte das Lied hören. Von einer Altistin mit grandioser Stimme und mit Bühnentemperament — eine geistige Kraft brauchte sie nicht zu sein, aber viel Glanz müßte sie in der Stimme haben, dann wollt' ich auf alle modernen seelischen Finessen mal zehn Minuten und länger verzichten und in dem Stimmmaterial, ohne das es eben auch keine Kunst gibt, mich wohl fühlen. Das Stück muß prachtvoll klingen, und da sich's als nichts weiter gibt denn als ein Glanzstück für eine „Diva-Stimme“ und als solches recht ist, so sei's empfohlen. Wir brauchen auch solche Musik.

Vielleicht ist der Komponist noch jung, und darum in seinen sonstigen Werken noch so unbedeutend. Man sollte ja niemals vergessen, daß es Wenige geben wird, die in ihrer Jugend, wenn sie poetische Begabung hatten, nicht Baumbach geschätzt und nachgeahmt oder, wenn sie Musikanten waren, gefühlvoll die sentimentalsten Verse in Musik gesetzt haben. Vielleicht beruht ja darauf die Bedeutung der größten Komponisten, daß sie künstlerische Gebilde aus diesen allgemeiner zugänglichen Stimmungswelten zu schaffen den anderen überlassen, die in die höheren Regionen nicht hinaufkönnen, obwohl sie deswegen das Verständnis für diese Gefühlskreise nicht verloren zu haben brauchen. Sollen wir an Schillersche Jugendgedichte, an Rienzi und Richard Straußsche Sonaten erinnern, um simple und unmodern erscheinende Jugendleistungen anderer zu entschuldigen?

Auch Bruno Walter scheint jung zu sein. Sein op. 11 und 12 (Lieder) enthalten viel Ungleichmäßiges. Er komponiert noch Julius Wolff: „Blumen, ich liebe Einen,“ Sudermann: „Weißt du, wie lieb ich dich hab'“ und sündigt an den Gedichten wirklicher Dichter ohne viel Skrupel. op. 11, Nr. 1 „Meine Mutter hat's gewollt,“ und op. 12, Nr. 1 „Solvejgs Lied“ sind die besten seiner Kompositionen. op. 12 zeigt überhaupt schon einen ziemlichen Fortschritt und allerhand kleine, feine Züge. Wünschen wir dem Komponisten andauernde Besserung.

Der fortgeschrittenste unter den Liederkomponisten des Lilien-Verlags ist Artur Schnabel. Er gilt für einen der ausgezeichnetsten in der jüngsten Pianisten-Generation. Sein op. 11 (zehn Lieder; in zwei Heften) läßt auch von dem Komponisten Schnabel viel erwarten. Er scheint aufgewachsen in der Atmosphäre der Jüngsten, er komponiert Stefan George und Novalis. Stefan Georges Gedichte sind nicht die besten unter den Liedern. Das erste ist nicht gut deklamiert und schon die Ueberschrift „schwungvoll“ klänge bei Stefan George wie Ironie, wenn nicht „moderato“ davor stünde. Im ganzen aber gehören die Lieder zu den besten modernen, die ich kenne. Sie sind echt, musikalisch frei und doch fein gearbeitet, nicht lüderlich, wie so manche angeblich moderne Musik, in der Deklamation fast durchweg einwandfrei, vielfach sogar ausgezeichnet, in der Melodik und Harmonik nicht in Sklavenketten Wolfs oder Straußens wandelnd, wenn auch natürlich von der allgemeinen musikalischen Strömung unserer Tage beeinflußt. Mustergiltig ist der Klaviersatz, der ohne schwer zu sein, prächtig klingt. Hier erkennt man den Pianisten und Anschlags-

künstler, von dem unsere Liedschreiber, die die Modernität in der Verzwicktheit und Ueberladenheit der Begleitung suchen, lernen sollten. Diejenigen unserer Sänger, die noch Zeit für die Kunst haben, sollten diese Lieder studieren und singen.

Auch Arnold Mendelssohn, dessen ich schon öfters hier gedenken konnte, hat seine neuesten Werke in dem Verlage Dreililien erscheinen lassen. Es sind fünf Federzeichnungen für Klavier (op. 20) und drei Tonsätze für Violine und Klavier (op. 24). Die Klavierstücke sind im Unterrichte als feine Vortragsstücke, die auch die Technik fördern, gut zu verwerten. Sie nehmen sich aus wie bewußte Versuche, in der Manier unserer besten Komponisten zu zeichnen und müßten als solche der Reihe nach die Ueberschriften: Schubert, Moment musical; Schumann, Phantasiestück; Gade, Bagatelle; Bach, Gigue; und Brahms, Intermezzo, tragen. Der Charakter ist sehr gut getroffen und die Art, wie Mendelssohn schreibt, läßt jeden Zwang des Kopierens vermissen. Dringend empfehle ich Geigern die drei Stücke mit Klavier, die als gute Hausmusik und dankbare, klang- und geschmackvolle Vortragsstücke die weiteste Verbreitung verdienen.

Neben der schon angezeigten Auswahl Zumsteegscher Lieder reiht sich den Veröffentlichungen des Verlages als weitere historische Ausgrabung eine Kammersonate von August Kühnel an, die, bearbeitet von Fr. Bennat, den Cellovirtuosen als famoses Variationenwerk empfohlen werden kann.

Wir wünschen dem Verlagshause die Gelegenheit, noch recht viele so gute Sachen wie die von Schnabel und von Mendelssohn in so geschmackvoller Ausstattung ins Kunstleben einzuführen. Mögen ihm die Musikliebenden lebhafte und anhaltende Teilnahme entgegenbringen! Georg Göhler.

„Kirchlicher Stil.“

Vor einigen Jahren beschlossen die Pfarrer einer kleinen deutschen Landeskirche, ihrem Fürstenpaare zu seiner goldenen Hochzeit als Erinnerungszeichen (nicht als eigentliches Geschenk) zwei Gesangbücher zu spenden. Der Goldschmied entwarf eine hübsche Zeichnung: die in braunrotem Sammet gebundenen Bücher sollten einfache aber reizvoll gestaltete Schließen und Bänder von getriebenem Golde erhalten. Dieser Entwurf erregte jedoch das Mißfallen eines höheren Geistlichen, der gelegentlich eines Kirchenneubaus in seiner Gemeinde einige kunstgeschichtliche Kenntnisse gesammelt hatte und seitdem in den Fragen geistlicher Aesthetik für maßgebend geachtet wurde. Und weshalb ärgerte er sich an dem Band? Er meinte, das sei kein „kirchlicher Stil“; die Goldschmiedearbeit der Gesangbücher müsse in gotischen Formen ausgeführt werden.

Neulich sandte mir ein Pfarrer die Bilder seiner Dorfkirche, eines kleinen einfachen Baus, außen und innen in einer Einheitlichkeit des Stils, wie man sie selten findet um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in den damals üblichen Formen ausgeführt und ausgeschmückt: ich solle ihm doch Maler und Muster „kirchlichen Stils“ angeben, denn die Kirche solle neu ausgemalt werden. Wie ich sofort erwartet hatte, ergab sich's dann auch: mit dem „kirchlichen Stile“ waren gotische Formen gemeint.

Das sind zwei Beispiele, wie sie mir just in die Feder kommen und die ich leicht um zahlreiche weitere vermehren könnte, die allesamt darthun, daß noch heute in weiten Kreisen das Märchen von dem „kirchlichen Stile“ lebendig ist und daß man damit im letzten Grunde die gotischen Zierformen meint.

Ich aber behaupte: es gibt überhaupt keinen „kirchlichen Stil.“

Von einem „Kirchenstile“ zwar, gewiß, von dem könnte man reden, wie man etwa von Bahnhofsstil, Palaststil, Fabrikstil spricht, wenn man ihre bauliche Anlage und ihre konstruktive Ausführung im Auge hat. Aber in diesem Sinne wird ja so gut wie nie von dem kirchlichen Stile gesprochen, sondern man meint damit lediglich die Schmuckformen des Gebäudes. Und hier haben sich in den letzten sechzig bis achtzig Jahren die Augen unserer Kirchenleute daran gewöhnt, für kirchenwürdig nur solche Gestaltungen zu halten, die dem gotischen, höchstens noch dem romanischen Formenschatze angehören. Und unserm Geschlecht ist dieses Vorurteil so in Fleisch und Blut übergegangen, daß selbst ganz unbeteiligte und scheinbar unbefangene Leute, die nicht ausdrücklich „kirchlich gesinnt“ sind, die rechte Vorstellung von einem Gotteshause nur von gotischen oder romanischen Hallen zu erhalten behaupten.

Das ist eine ungeheure Einseitigkeit, die von den verderblichsten Folgen für das gesamte Kirchenbauwesen geworden ist.

Ein Stil — hier historisch angesehn, nicht dem Wesen eines Bauwerks entnommen — ist nichts willkürlich erfundenes oder künstlich gemachtes, sondern etwas organisch gewordenes. Es ist der künstlerische Gesamtausdruck eines bestimmten Zeitalters und umfaßt weit mehr als einzelne besonders augenfällige Zierformen. Wenn in der Vergangenheit ein Kunststil einmal zur Herrschaft gelangt war, so hat er das gesamte künstlerische Empfinden und Gestalten seiner Zeit bestimmt, und das Geschlecht jener Tage hat aus einem inneren Drange heraus die Werke seiner Kunst in diesem Stile malen und meißeln, formen und bauen müssen. Da war kein Entrinnen und kein Ausweichen: das griechisch-römische Altertum hat in den Formen seine Tempel und Basiliken errichten und seine Bildsäulen und Geräte bilden müssen, die wir nun die antiken nennen. Als der romanische Stil ins Regiment kam, hat er sein Zeitalter so gefangen genommen, daß er den allein bestimmenden Einfluß übte beim Bau von Kirchen und Burgen, beim Entfalten von Wandgemälden und Statuen. Nicht nur Pfarrkirchen und Kathedralen sind im 14. und 15. Jahrhundert gotisch gebaut worden, sondern auch Rathäuser und Kaufhallen, Stadtthore und Marktbrunnen; und jedem Tisch und jedem Schrank hat man den künstlerischen Stempel dieser Stilepoche aufgedrückt. Und nicht anders war es, als die Renaissance ihren Siegeslauf durch die Lande zog, als sie sich wandelte zum Barock und zum Rokoko, und als dann der Klassizismus die Geister beherrschte. Aber dann kam die Romantik. Die schwärmte verzückt von der dämmernden Zauberpracht der gotischen Kirchen, die den Sinn gefangen hält, wie sie sich zugleich das Rittertum des Mittelalters rosig auffärbte und glatt lackierte. Siegreich hielt sie Blicke und Gemüter eines ganzen Geschlechts in Banden, und als sie aus den meisten Künstlerwerkstätten und Hörsälen schon längst wieder entwichen war, da blieb sie noch beharrlich an den grünen Tischen und in den Sakristeien haften,

von denen aus hochwürdige Herren über das Leben der „Kirche“ zu beschließen haben. Die aber träumten noch lange den holden Märchentraum von Macht und Pracht der guten alten Zeit und gaben als rettendes Wort die Losung aus: kirchlicher Stil in seiner Vollendung und darum in seiner alleinigen Berechtigung ist nur die Gotik, der „germanische“ Stil, allenfalls noch der romanische — aber sonst kein anderer. Je tiefer sie sich in das Geheimnis dieser Meinung hineingrübelten und träumten, umsomehr glaubten sie an ihre unumstößliche Wahrheit.

Wir aber glauben längst nicht mehr daran. Wir halten's für eine Versündigung gegen die Vernunft der Welt- und Kunstgeschichte, wenn uns gesagt wird, daß zwar allerdings das Gesamtgebiet der Kunst in stetem Fluß, in unaufhaltsam fortschreitender Entwickelung sich befinde, daß aber allein die Geschichte der kirchlichen Baukunst von diesem Wandel aus- und mit dem Ende des 15. Jahrhunderts schon abgeschlossen sei, und daß man von den Tagen der Reformation und der Renaissance an nicht mehr verstanden habe, wirklich kirchlich zu bauen und zu bilden. Wir protestieren kräftigst gegen diesen Ratsbescheid der Herren, deren Augen so begeistert an den schlanken Pfeilern und den himmelstrebenden Fialen gotischer Dome in die Höhe glitten, daß sie das Herunterkommen ganz wieder vergaßen und nicht mehr sahen, was seither geschah. Zwingt man sie doch, den Blick einmal wieder zur irdischen Wirklichkeit und auf die Bauten der Renaissance und des späteren Stils zu lenken, so antworten sie mit Schmähreden von Verfall der höchsten Ideale, von mangelnder Pietät und von weißgestalteter Afterkunst; die rechte Treue könne nur haben, wer Achtung habe vor dem geschichtlich Gewordenen. Schön, aber die Bauten der nachgotischen Zeiten sind doch auch einigermaßen „geschichtlich geworden“ und ebenso gut Zeugen von dem kirchlichen Leben und künstlerischen Streben einer bestimmten Zeit, wie die Kirchen, die aus den Tagen des Mittelalters stammen. Oder sollten wirklich die Väter, die in den Tagen Philipp Jakob Speners sich an den Werken Johann Sebastian Bachs erbauten, so jedes kirchlichen Sinnes bar gewesen sein, daß sie unfähig geworden wären, sich für ihre Gottesdienste eine würdige Stätte zu bereiten? Ich meine, man braucht noch nicht einmal auf die Frauenkirche Georg Bährs in Dresden hinzuweisen: hunderte von schlichten Landkirchen erhärten es schlagend, daß man auch damals Treffliches und zumal Zweckmäßiges zu gestalten wußte. Damals, als man nicht ein ideales Schema vor Augen hatte, das allein den kirchlichen Stil verkörpere, sondern recht und schlecht so baute, wie einem „der Schnabel“ gewachsen war, also im Stile der Zeit, in der man lebte und in dem man auch anderes als Kirchen formte.

Spätere Geschlechter werden über unsere romantische Neigung für die mittelalterlichen Kirchenbauten und über unsere ebenso geistvollen wie unverständigen Nachbildungen gotischer und romanischer Dome lächelnd die Achsel zucken. Viel lieber als diese stilvollen alt-neuen Gebäude werden ihnen die stillen kleinen Kirchen sein, die irgendwo anspruchslos und treuherzig durch unverbildete Maurermeister und Pfarrer errichtet worden sind, ohne Schielen nach vergangenen Stilen. Auch die Kirche will wachsen und werden an dem Ort, für dessen Gemeinde und gottesdienstlichen Brauch sie bestimmt ist; sie soll ein Erzeugnis der

Heimatkunst sein und nicht ein Abklatsch alter Denkmäler. Den vergangenen Stil können wir nur schwächlich nachäffen. Niemand steigt zweimal in denselben Fluß, thut er es zum zweiten Male, so ist es anderes Wasser geworden, das erste rann längst dem Meere zu weiter. Kunststile sind die Kinder ihres Zeitalters. Wie können wir im rechten Sinne gotisch und romanisch bauen, da wir doch den Geist dieser Zeiten nicht mehr haben? Denen nachzuahmen, die vor langen Jahrhunderten unter ganz anderen Lebensbedingungen und unter ganz anderen Glaubensformen fühlten und bildeten, ist im letzten Grunde nichts als erschreckende Ohnmacht und Anempfinderei. Wir wollen auch unsere Kirchen im Geiste unserer Tage und mit ihren Formen bauen. Schon hat das Beispiel der neuhergestellten Kreuzkirche in Dresden offenbar gemacht, daß selbst die Formen der neuesten Stilbewegung dem gottesdienstlichen Raume mit schönem Erfolge dienstbar gemacht werden können. Mögen andere diesem Vorbilde folgen! Aber dazu gehören offene helle Augen, die das Leben nicht nur im Mittelalter sehen und denen „kirchlich“ etwas anderes und besseres ist als gotisch und romanisch. Hoffentlich bringt uns Schultze-Naumburg auch von Kirchenbauten bald mehr Beispiele und Gegenbeispiele. Richard Bürkner.

Lose Blätter.

Aus den Dichtungen von Nikolaus Lenau.

Vorbemerkung. Wessen bewußte Jugend in die Zeit des großen Krieges oder in die achtziger Jahre fällt, der weiß, wie viel mehr Lenau damals als heute galt. Der erste Liebling der Erwachenden und Erwachsenden zwar war vor drei und noch vor zwei Jahrzehnten Heine, neben ihm als dem geistreichen Spötter stand aber recht in der Nähe auch Lenaus dunkles Bild. Die neueren Dichter waren Akademiker für uns, jene beiden empfanden wir als Vertreter des Modernen, soweit wir noch nicht zu Hebbel und Ludwig, zu Mörike und Keller herangereift waren. Seitdem ist der Weltschmerz „aus der Mode“ gekommen, besser gesagt, er ist individueller geworden: er erzeugt sich in den Einzelnen noch, soweit Anlage und Schicksal ihn bilden mögen, aber er ist keine Zeitsuggestion mehr, deren Ansteckung irgendwie auch zu den Frischesten gelangt. Aber nicht das allein hat Lenaus Einfluß entgegengearbeitet. Es ist doch wohl auch eine Entwicklung des kritischen Urteils, was uns heute zumal vor seinen größeren Dichtungen kühler empfinden läßt; der Wirklichkeitssinn, die vertiefende Kraft, der weite Umblick von Dichtern wie Hebbel, Keller und den großen fremden Realisten einerseits trugen dazu bei, und anderseits that es das wachsende Verständnis für die feinen Wunder in der Lyrik Mörikes, für das visionäre Gestalten in der Kellers. Lenaus sich so vielfach, und oft mit denselben Bildern wiederholende Schwermutsträumerei erschien daneben monoton und da und dort beinahe manieriert und schematisch, zumal sich auch sein rhythmisches Gefühl nur selten zu der Höhe entwickelte, die es z. B. in seinen „Schilfliedern“ zeigt. Diese „Schilflieder“ haben wir aber doch eben auch — werden auch sie vergehen? Wir glauben, damit hat's noch gute Weile! Und bei ihrer Wanderung durch die kommenden Jahrzehnte werden sie immer noch von manchen Geschwistern begleitet sein. Die Zeitstimmung hat sich früher gar zu einseitig an Lenaus weiche Lieder gehalten, er hat aber auch kräftige geschrieben — man lese in

unsrer Probensammlung das männliche und realistische „Ach wärst du mein" an Sophie, oder das „Aus!" Erstaunlich (besonders in der Kunst seiner Zeit) ist die Anschaulichkeit, die Lenau in manchen Bildern erreicht. Ich meinerseits liebe selbst seine oft getadelte Lerche, die an ihren bunten Liedern in die Luft klettert, weil mir diese Vorstellung gerade angesichts des besonderen Lerchenflugs wiederholt im Einklange mit dem Wirklichkeitsbilde aufgetaucht ist. Wer aber wird die wundervoll charakteristische Anschauung des wehenden Haares im vorletzten Schilfliede nicht geradezu als genial empfinden? Noch eine Anschauung aus einem Gedichte, das sich leider auf dieser Höhe nicht hält:

„Die Tannenberge rings den tiefen See umklammern
Und schütten in den See die Schatten schwarz zusammen." ...

Wir haben für die kleine Probensammlung, mit der wir Lenaus hundertsten Geburtstag begehen wollen, von einer Anzahl zwar für Lenau sehr bezeichnender aber auch allgemein bekannter Gedichte abgesehen: die „Haideschenke," den „Postillon," die „Sturmesmythe" u.s.w. brauchen wir unsern Lesern kaum abzudrucken. Dafür haben wir nach minder bekannten Gedichten ausgeschaut, die doch besonders charakteristisch wären. Das Schlußgedicht aus dem „Faust" und der wegen seines „u. s. w." berühmte letzte Gesang der „Albigenser" durften dabei wohl auch nicht fehlen. Von Lenaus „Sämtlichen Werken" ist die billigste Ausgabe zugleich die beste, wir meinen die von G. Emil Barthel für Reclam sehr sorgfältig besorgte, die auch eine eingehende Lebensbeschreibung enthält. Wer sich noch näher mit Lenaus Leben beschäftigen will, dem kommt vielleicht ein vor kurzem bei Carl Krabbe in Stuttgart erschienenes Buch „Lenaus Frauengestalten" von Ad. Wilh. Ernst gelegen.

•

Bitte.

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Uebe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht!

Nimm mit deinem Zauberdunkel,
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Am Grabe Höltys.

Hölty! dein Freund, der Frühling ist gekommen!
Klagend irrt er im Haine, dich zu finden;
Doch umsonst! sein klagender Ruf verhallt in
Einsamen Schatten!

Nimmer entgegen tönen ihm die Lieder
Deiner zärtlichen schönen Seele, nimmer
Freust des ersten Veilchens du dich; des ersten
Taubengegirres!

Ach, an den Hügel sinkt er deines Grabes
Und umarmet ihn sehnsuchtsvoll: „Mein Sänger
Tot!" So klagt sein flüsternder Hauch dahin durch
Säuselnde Blumen.

Der Eichwald.

Ich trat in einen heilig düstern
Eichwald, da hört' ich leis' und lind
Ein Bächlein unter Blumen flüstern,
Wie das Gebet von einem Kind.

Und mich ergriff ein süßes Grauen,
Es rauscht' der Wald geheimnisvoll,
Als möcht' er mir was anvertrauen,
Das noch mein Herz nicht wissen soll;

Als möcht' er heimlich mir entdecken,
Was Gottes Liebe sinnt und will:
Doch schien er plötzlich zu erschrecken
Vor Gottes Näh' — und wurde still.

Abendbild.

Stille wird's im Walde; die lieben kleinen
Sänger prüfen schaukelnd den Ast, der durch die
Nacht dem neuen Fluge sie trägt, den neuen
Liedern entgegen.

Bald versinkt die Sonne; des Waldes Riesen
Heben höher sich in die Lüfte, um noch
Mit des Abends flüchtigen Rosen sich ihr
Haupt zu bekränzen.

Schon verstummt die Matte; den satten Rindern
Selten nur enthallt das Geglock am Halse,
Und es pflückt der wählende Zahn nur lässig
Dunklere Gräser.

Und dort blickt der schuldlose Hirt der Sonne
Sinnend nach; dem Sinnenden jetzt entfallen
Flöt' und Stab, es falten die Hände sich zum
Stillen Gebete.

Aus den „Waldliedern.

1.

Der Nachtwind hat in den Bäumen
Sein Rauschen eingestellt,
Die Vögel sitzen und träumen
Am Aste traut gesellt.

Die ferne schmächtige Quelle,
Weil alles andre ruht,
Läßt hörbar nun Welle auf Welle
Hinflüstern ihre Flut.

Und wenn die Nähe verklungen,
Dann kommen an die Reih'
Die leisen Erinnerungen,
Und weinen fern vorbei.

Daß alles vorüberſterbe,
Iſt alt und allbekannt;
Doch dieſe Wehmut, die herbe,
Hat niemand noch gebannt.

2.

Rings ein Verſtummen, ein Entfärben:
Wie ſanft den Wald die Lüfte ſtreicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuſchmeicheln;
Ich liebe dieſes milde Sterben.

Von hinnen geht die ſtille Reiſe,
Die Zeit der Liebe iſt verklungen,
Die Vögel haben ausgeſungen,
Und dürre Blätter ſinken leiſe,

Die Vögel zogen nach dem Süden,
Aus dem Verfall des Laubes tauchen
Die Neſter, die nicht Schutz mehr brauchen,
Die Blätter fallen ſtets, die müden.

In dieſes Waldes leiſem Rauſchen
Iſt mir, als hör' ich Kunde wehen,
Daß alles Sterben und Vergehen
Nur heimlichſtill vergnügtes Tauſchen.

An die Entfernte.

Dieſe Roſe pflück' ich hier,
In der fremden Ferne;
Liebes Mädchen, dir, ach dir,
Brächt' ich ſie ſo gerne!

Doch bis ich zu dir mag ziehn
Viele weite Meilen,
Iſt die Roſe längſt dahin,
Denn die Roſen eilen.

Nie ſoll weiter ſich ins Land
Lieb' von Liebe wagen,
Als ſich blühend in der Hand
Läßt die Roſe tragen;

Oder als die Nachtigall
Halme bringt zum Neſte,
Oder als ihr ſüßer Schall
Wandert mit dem Weſte.

Einſamkeit.

Wild verwachſne dunkle Fichten,
Leiſe klagt die Quelle fort;
Herz, das iſt der rechte Ort
Für dein ſchmerzliches Verzichten.

Grauer Vogel in den Zweigen!
Einsam deine Klage singt,
Und auf deine Frage bringt
Antwort nicht des Waldes Schweigen.

Wenn's auch immer schweigen bliebe,
Klage, klage fort; es weht,
Der dich höret und versteht,
Stille hier der Geist der Liebe.

Nicht verloren hier im Moose,
Herz, dein heimlich Weinen geht,
Deine Liebe Gott versteht,
Deine tiefe, hoffnungslose!

An *

Ach wärst du mein, es wär' ein schönes Leben!
So aber ist's Entsagen nur und Trauern,
Nur ein verlornes Grollen und Bedauern;
Ich kann es meinem Schicksal nicht vergeben.

Undank thut wohl und jedes Leid der Erde;
Ja! meine Freund' in Särgen, Leich' an Leiche,
Sind ein gelinder Gram, wenn ich's vergleiche
Dem Schmerz, daß ich dich nie besitzen werde.

Aus!

Ob jeder Freude seh' ich schweben
Den Geier bald, der sie bedroht;
Was ich geliebt, gesucht im Leben,
Es ist verloren oder tot.

Fort riß der Tod in seinem Grimme
Von meinem Glück die letzte Spur;
Das Menschenherz hat keine Stimme
Im finstern Rate der Natur.

Ich will nicht länger töricht haschen,
Nach trüber Fluten hellem Schaum,
Hab' aus den Augen mir gewaschen
Mit Thränen scharf den letzten Traum.

Himmelstrauer.

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermutmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal,
— So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen, —
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl. —

Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leise Nebel über's Haideland;
Der Himmel ließ, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne läßig fallen aus der Hand.

Herbstentschluß.

Trübe Wolken, Herbstesluft,
Einsam wandl' ich meine Straßen,
Welkes Laub, kein Vogel ruft —
Ach, wie stille! wie verlassen!

Todeskühl der Winter naht;
Wo sind, Wälder, eure Wonnen?
Fluren, eurer vollen Saat
Goldne Wellen sind verronnen!

Es ist worden kühl und spät,
Nebel auf der Wiese weidet,
Durch die öden Haine weht
Heimweh; — alles flieht und scheidet.

Herz, vernimmst du diesen Klang
Von den felsentstürzten Bächen?
Zeit gewesen wär' es lang,
Daß wir ernsthaft uns besprächen!

Herz, du hast dir selber oft
Wehgethan, und hast es andern,
Weil du hast geliebt, gehofft;
Nun ist's aus, wir müssen wandern!

Auf die Reise will ich fest
Ein dich schließen und verwahren,
Draußen mag ein linder West
Oder Sturm vorüberfahren;

Daß wir unsern letzten Gang
Schweigsam wandeln und alleine,
Daß auf unsern Grabeshang
Niemand als der Regen weine!

Winternacht.

1.

Vor Kälte ist die Luft erstarrt,
Es kracht der Schnee von meinen Tritten,
Es dampft mein Hauch, es klirrt mein Bart;
Nur fort, nur immer fortgeschritten!

Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die, sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt,
Den Zweig zurück zur Erde richten.

Frost! friere mir ins Herz hinein,
Tief in das heißbewegte, wilde!
Daß einmal Ruh' mag drinnen sein,
Wie hier im nächtlichen Gefilde!

2.

Dort heult im tiefen Waldesraum
Ein Wolf; — wie's Kind aufweckt die Mutter,
Schreit er die Nacht aus ihrem Traum
Und heischt von ihr sein blutig Futter.

Nun brausen über Schnee und Eis
Die Winde fort mit tollem Jagen,
Als wollten sie sich rennen heiß:
Wach' auf, o Herz, zu wildem Klagen!

Laß deine Toten auferstehn,
Und deiner Qualen dunkle Horden!
Und laß sie mit den Stürmen gehn,
Dem rauhen Spielgesind' aus Norden!

Der ewige Jude.

Ich irrt' allein in einem öden Thale,
Von Klippenkalk umstarrt, von dunklen Föhren;
Es war kein Laut im Hochgebirg zu hören,
Stumm rang die Nacht mit letztem Sonnenstrahle.

Für ernste Wandrer ließ die Urwelt liegen
In diesem Thal versteinert ihre Träume;
Dort sah ich einen Geier durch die Bäume
Wie einen stillen Todsgedanken fliegen.

Nun kam ein Regen; daß der Himmel weine,
Erkennt das Herz an kahlen Felsenriffen,
Wo es vom Regen traurig wird ergriffen,
Daß er nicht wecken kann die toten Steine.

So ruft umsonst ein Strom von heißen Thränen
Den Trümmern ausgetobter Leidenschaften:
Wach' auf, blüh' auf aus deinen Todeshaften,
O Liebe! süßes Quälen! Hoffen! Sehnen!

Das Erz nur kann ich aus den Schlacken zwingen,
Mit Lebensgluten es dem Tod entlocken
Und gießen zu lebend'gen Liedesglocken,
Die, Wehmut weckend, durch die Welt erklingen.

„Dahin, dahin des Lebens helle Stunden!
Mir nachtet's, Thal, wie dir! ich wollt' ich wäre
Versunken, eh' mein Licht versank, im Meere!"
Ich rief's und ließ aufbluten meine Wunden.

Und heft'ger regnet's; von erwachten Winden
Ward Wolk' an Wolke brausend zugetragen;
Wie zu des Herzens jüngsten Thränen, Klagen
Sich alter Schmerzen ferne Quellen finden. —

Stets dunkler ward's im Thale, lauter immer,
Sturzbäche durch die Felsengassen sprangen,
Es wimmerten die Winde, schluchtverfangen,
Und Donner schlug; — den Geier sah ich nimmer.

Wo war der Geier? wo der Todsgedanke?
Der Geier muß in einer Ritze ducken,
So lang die Klagen das Gebirg durchzucken;
Sein Leben fühlt und liebt im Schmerz der Kranke.

Nur Einem ist, ob schweigend oder stürmend,
Die Welt stets einerlei und stets zuwider,
Denn rastlos muß er wandern auf und nieder,
Jahrtausendhoch die Todeswünsche türmend. — —

Schon sucht' ich in den Bergeseinsamkeiten
Ein Lager mir, da kam ein Rauch geflogen,
Als wär' er gastlich nach mir ausgezogen,
Zur waldversteckten Hütte mich zu leiten.

Ich späht' umher, bald sah ich Kerzenschimmer
Durch dunkle Tannen, hörte Menschenworte;
Bevor ich einschritt in die offne Pforte,
Blickt' ich durchs Fenster in das niedre Zimmer.

Ein Greis, bemüht, die braunen Rückenhaare
Zu einem Gemsbart waidgerecht zu schlichten,
Saß schweigend und wie sinnend auf Geschichten
Und Jägerstreiche seiner rüst'gen Jahre.

Hoch stand sein Sohn, vom Ruß die Büchse putzend,
Mit Schultern, die den Hirsch bergüber trügen,
Mit scharfen und entschlußgewohnten Zügen,
Wie sie der Raubschütz hat, dem Tode trutzend.

Die Hausfrau stand am Herd, die Mahlzeit kochend,
Rief durch die Thür herein, daß sie bald fertig,
Denn ihre Kinder saßen schon gewärtig,
Mit froher Ungeduld am Tische pochend.

Und ich empfand, als ich das Bild betrachtet:
Ein Herz, das Lieb' und Sorge dicht umhegen,
Ist glücklich; und ein Herz auf stolzen Wegen,
Auf Irrfahrt großer Wünsche — herb verschmachtet.

Der Hütte Not manch' bunter Schmuck verhüllte;
Viel Heil'genbilder, Braut- und Taufgeschenke
Verzierten blank die Wände rings und Schränke,
Trinkgläser auch, vielleicht noch nie gefüllte.

Schön ist die Armut, wenn sie, keusch verhangen,
Im rohen Sturm als eine Jungfrau schreitet,
Die Hüllen sorglich um die Blößen breitet,
Den Feind besiegend mit verschämten Wangen. —

Eintrat ich in die Stube, froh willkommen,
Dem Wildrer gab ich ehrlich meine Rechte,
Ihn nicht zu liefern an des Forstes Mächte,
Und ward zu Herberg herzlich aufgenommen.

Die Wirte suchten ihren Gast zu ehren
Mit derber Kost, mit derben Jägerstücken,
Wie sie die Wächter und das Wild berücken,
Von Gemsen, wie sie fielen, Luchsen, Bären.

Der Schütze wies und pries mir seine Stutze,
Mit welchen schon sein Vater einst, der Alte,
Als frischer Jung' in diesen Bergen knallte;
Mir wies die Frau, was sie besaß an Putze.

Sie ließ mir, kindlich, bunten Flitter schauen;
Doch mehr als Ringlein, Perlenschnur und Spangen,
Hielt eine Münze meinen Blick gefangen
Und traf mein Herz mit wunderlichem Grauen.

Die Münze, bleiern, sah so traurig blinkend,
Fast wie ein brechend Auge, das Gepräge
War Christus mit dem Kreuz am Leidenswege,
Nach Ruhe schmachtend und zusammensinkend.

Nie war ein Bild, gemalt vom heil'gen Schmerze,
In all den reichen kunstgeschmückten Hallen
So klagend an die Seele mir gefallen,
Wie dieses Bild, geprägt im grauen Erze.

Nun schien der Mond herein; die Kinder schliefen,
Der Alte murmelte den Abendsegen,
Dann ward es still; vorbei war Sturm und Regen,
Nur draußen hört' ich noch die Tannen triefen.

Und als ich starrt' auf's mondbestrahlte Bildnis,
Ward mir, ob sich's in meiner Hand belebe,
Als ob sein Geist mit mir von hinnen schwebe,
Ich war hinausentrückt zur Felsenwildnis.

Und Alpenlerchen hört' ich jubelnd schmettern,
Und Adler sah ich steigen in die Lüfte,
Die scheue Gemse springen über Klüfte,
Den Jäger nach im Morgenrote klettern.

Die Büchse knallt, die Gemse stürzt vom Felsen,
Sie hört nicht mehr das Echo donnernd wandern
Von Berg zu Berg; doch hören es die andern
Und lauschen schreckhaft mit gespannten Hälsen.

Des toten Tieres zitternde Genossen
Stehn still, so lang die Widerhalle dauern,
Sie hören Schüsse rings von allen Mauern,
Wohin sie flüchten sollen, unentschlossen;

Jetzt eilen sie windschnell davon und schwinden
Im Felsgeklüft; ob sie nur Angst durchzittert?
Daß man die Weide ihnen so verbittert,
Ob sie des Menschen Unrecht nicht empfinden?

Der Bock, den dieser Schuß herabgerissen
Vom Felsenhang, wo ihn sein Leben freute,
Hängt von des Jägers Schulter nun als Beute,
Hält in den Zähnen noch den Kräuterbissen.

Wie jetzt der Raubschütz auf geheimen Wegen
Mit seinem Raube will davon sich machen,
Hört er's Gerüll von schweren Tritten krachen,
Ihm kommt ein riesenhafter Greis entgegen.

Der Alte blickt aus dichten Augenbrauen,
Die Föhrenbüscheln, glutversengten, gleichen;
Der Urkalk rings scheint mit dem starren, bleichen
Antlitz des Manns aus einem Stück gehauen.

Er ruft dem Jäger: „Halt!" mit einer Stimme,
Daß lauter als zuvor die Berge schallen,
Daß fliehend vom Geklipp die Gemsen fallen,
Und seine Keule schwingt der Greis im Grimme.

Doch steht er fest im engen Schluchtenpfade
Und harrt mit hocherhobner Todeswaffe,
Daß der bestürzte Jäger auf sich raffe,
Und seine ausgeschoss'ne Büchse lade.

Indeß in seiner Rechten droht die Keule,
Reißt seine Linke von der Brust die Hülle:
„Schieß her!" ruft sein todbürstendes Gebrülle,
„Sonst stirb!" ruft sein todlechzendes Geheule.

Erstaunen und Entsetzen überschleiern
Des Jägers Blicke; doch die Büchse faßt er,
Und schüttet Pulver, drückt darauf das Pflaster,
Und in den Lauf treibt er die Kugel, bleiern.

Er zielt und schießt auf's Herz dem wilden Recken;
Doch wie geprallt an eine Felsenscheibe,
So klatscht die Kugel ab von seinem Leibe,
Den Jägersmann zu Boden wirft der Schrecken.

An ihm vorüber rauscht der grause Alte,
Den's weiter treibt, umsonst den Tod zu suchen;
Der Schütze hört noch lang sein fernes Fluchen,
Bis ihm der letzte Laut im Wind verhallte.

Der ew'ge Jude rief: „Nur ich von Allen
„Kann unglückselig nie die Ruhe finden!
„O könnt' ich sterben mit den Morgenwinden
„Und wie mein Wehruf im Gebirg verhallen!"

„Ich bin mein Schatten, der mich überdauert!
„Mein Widerhall, am Felsen festgenagelt!
„Ein Halm, auf den es ewig niederhagelt!
„Ein flücht'ger Lichtstrahl, in den Stein gemauert!"

„Weh mir! ich kann des Bilds mich nicht entschlagen,
„Wie er um kurze Rast so flehend blickte,
„Der Todesmüde, Schmach- und Schmerzgeknickte,
„Muß ewig ihn von meiner Hütte jagen!"

Und als es stille war im Felsenschlunde,
Erhob sich scheu und schlich zur grausen Stelle,
Wo seine Kugel traf, der Waidgeselle,
Und nahm sein plattgequetschtes Blei vom Grunde.

Und zitternd kam er auf mich zugeschritten
Und reichte mir das Blei, ich nahm's mit Grauen:
Zur Münze war's geprägt, auf der zu schauen
Des ew'gen Juden Herzqual eingeschnitten.

Die Münze, bleiern, sah so traurig blinkend,
Fast wie ein brechend Auge, das Gepräge
War Christus mit dem Kreuz am Leidenswege,
Nach Ruhe schmachtend und zusammensinkend. —

Da weckten meine wirtlichen Genossen
Mit lautem Ruf zurück mich in das Zimmer;
Als ich erwacht, hielt meine Hand noch immer
Das Zauberbild, vom Mondenlicht umflossen.

Der Husar.

Da liegt der Feinde gestreckte Schar,
Sie liegt in ihrem blutroten Blut;
Wie haut er so scharf, wie haut er so gut,
Der flinke Husar!

Da liegen sie, ha! so bleich und rot,
Es zittern und wanken noch husch! husch!
Ihre Seelen auf seinem Federbusch,
Da liegen sie tot.

Und weiter ruft der Trompetenruf,
Er wischt an die Mähne sein nasses Schwert
Und weiter springt sein lustiges Pferd
Mit rotem Huf.

Fausts Tod.

Klippenstrand. Nacht. Fortwährender Sturm.

Faust (auf einem Felsen sitzend).

Der starke Görg hat meiner Nacht,
Auch keinen Funken Trost gebracht.
Nach dem, was er so kalt entbehrt,
Hat er mein Sehnen nur vermehrt.
Wohlan, mein Herz! in dieser Stunde
Will ich in dein Geheimnis schauen,
Und greifen tiefst in deine Wunde;
Halt fest und duld' es ohne Grauen!
Auf diesem Fels, in Sturmesmitten,
Werd' ich's entsetzlich nun gewahr,
Wie ich der Lieb' und Heimat bar,
So ganz allein und abgeschnitten.
Die Welle, die der Sturm bewegt,
Die schäumend an die Klippe schlägt,
Der Wind, der heulend Wälder splittert,
Der Blitz, der durch den Himmel zittert, —
Mehr Heimat haben sie und Ruh,
Mein einsam Herz, als du!

Ich habe Gottes mich entschlagen
Und der Natur, in stolzem Hassen,
Mich in mir selbst wollt' ich zusammenfassen;
O Wahn! ich kann es nicht ertragen.
Mein Ich, das hohle, finstre, karge,
Umschauert mich gleich einem Sarge.
Im Starrkrampf wilder Eigensucht
Warf mich der Teufel in die Schlucht.
Lebendig in den Grabesfinsternissen,
Hab' ich, erwacht, die Augen aufgerissen,
Und ich begann mit unermess'nen Klagen
Mich selber anzunagen.

Ich habe nun gesprengt die dumpfe Haft,
Mit doppelt heißer Leidenschaft
Streck' ich die Arme wieder aus
Nach Gott und Welt aus meinem Todtenhaus.
Nach Gott? — doch nein! — der Kummer ist es nur:
Könnt' ich vergessen, daß ich Kreatur!
Ein unersättliches Verlangen
Ist meinem Innern aufgegangen;
Erst war's ein glühendes Entbrennen,
Die Welt zu fassen im Erkennen;
Nun würde mir, geschöpft in vollsten Zügen,
Erkenntnis nimmermehr genügen.
Wenn ich die Welt auch denken lerne,
So bleibt sie fremd doch meinem Kerne,
In Einzelwesen kalt zertrümmert,
Wo keines sich des andern kümmert.

So lang ein Kuß auf Erden glüht,
Der nicht durch meine Seele sprüht,
So lang ein Schmerz auf Erden klagt,
Der nicht an meinem Herzen nagt,
So lang ich nicht allwaltend bin,
Wär' ich viel lieber ganz dahin. —
Ha! wie das Meer tobt himmelwärts,
Und wiederhallt in dir, o Herz!
Ich fühl's, es ist derselbe Drang,
Der hier in meinem Herzen lebt,
Und der die Flut zum Himmel hebt:
Die Sehnsucht nach dem Untergang;
Es ist das ungeduld'ge Zanken,
Hindurchzubrechen alle Schranken,
Im freudevollen Todesfalle
Zusammenstürzen Alle — Alle! —
O greife weiter, weiter, Sturm,
Und nimm auf deine starken Schwingen
Den höchsten Stern, den tiefsten Wurm,
Uns endlich Alle heimzubringen!

Wie hier der Sturm die Flut aufwühlt,
So rührt er mir die Seele auf,
Daß sich Vergeßnes wiederfühlt
Aus meiner Jugend frühstem Lauf.
Als ich ein frischer Knabe war,
Und einst dem Priester am Altar
Die Meß' bedient' als Ministrant,
In seine Formeln stimmend ein
Mit unverstandenem Latein,
Das von den Lippen mir gerannt,
Wie's Bächlein über'n Kiesel geht,
Der vom Gemurmel nichts versteht,
Als ich das Glöcklein schellt' und lustig schwenkte
Das rauchende Thuribulum:
Da schien dem Knaben plötzlich Alles krumm,
Mein Herz ein stolzer Aerger kränkte,
Daß ich dem Gottesbild zu Füßen
Hab' knie'n und opferrauchen müssen,
Mir schien's an meinem Werte Spott,
Daß ich nicht lieber selbst ein Gott.
Was noch als Irrlicht, flüchtig, leicht,
Dem Knaben durch die Seele streicht,
Kehrt in die Brust des Manns einmal
Plötzlich zurück als Wetterstrahl.
O welche Qual in dem Gedanken:
Daß die Geschaffnen, Schlingepflanzen,
Den Urstamm ihres Gotts umtanzen,
Von ihm getragen aufwärts ranken!

Betracht' ich's scharfen Angesichts,
Ist solch ein Los im Grunde Nichts.
Das Schlinggewächs ist Gaukelschein,
Bestand und Kraft der Stamm allein.
Woher ist mir der Stolz gekommen?
Geschöpfen kann nur Demut frommen;
Doch ist mir Stolz in's Mark gefressen.
Abhängigkeit, den Sklavenring,
Der diesseits ehern mich umfing,
Soll ich ihn jenseits nicht vergessen?
Mit ihm all die Entwicklungstreppen
Der Ewigkeit hinan mich schleppen?
Ha! lieber soll mein stolzer Geist,
Der Gott zu sein mich wünschen heißt,
Mit meinem Leib zugleich versiechen,
Und sich als Grabgewürm verkriechen,
Und, dringt er je aus meiner Gruft,
Als fauler Dunst verfahren in die Luft. —

Doch — ist das Alles nicht ein trüber Schein?
Und daß ich abgeschnitten und allein?
So ist's! Ich bin mit Gott festinniglich
Verbunden und seit immerdar,
Mit ihm derselbe ganz und gar,
Und Faust ist nicht mein wahres Ich.
Der Faust, der sich mit Forschen trieb,
Und der dem Teufel sich verschrieb,
Und sein und alles Menschenleben
Des Guten und des Bösen Uebung,
Der Teufel selbst, dem Jener sich ergeben,
Ist nur des Gottbewußtseins Trübung,
Ein Traum von Gott, ein wirrer Traum,
Des tiefen Meers vergänglich bunter Schaum.
Und zeugt der Mensch, wie Faust, ein Kind,
Ein Traum dem andern sich entspinnt;
In jedem Kind, in jedem Morgenrot
Sich Gottes Phantasie erfrischt.
Und schlägt ein Mensch, wie Faust, den andern tot,
Ein Traum den andern nur verwischt.
Ergreift den Menschensohn mit Macht
Des Forschens Trieb und Ungeduld,
Daß er bei Tag und später Nacht
Um einen Blick der Wahrheit buhlt,
So ist's vielleicht, daß Gott im Traume spürt,
Er träume nur, und daß Erwachensdrang
Im Morgenschlaf an seinem Traume rührt?
Und schlummert er vielleicht nun nimmer lang? —
Du böser Geist, heran! ich spotte dein!
Du Lügengeist! Ich lache unserm Bunde,

Den nur der Schein geschlossen mit dem Schein!
Hörst du? wir sind getrennt von dieser Stunde!
Zu schwarz und bang, als daß ich wesenhaft,
Bin ich ein Traum, entflatternd deiner Haft!
Ich bin ein Traum mit Lust und Schuld und Schmerz,
Und träume mir das Messer in das Herz!

(Er ersticht sich.)

Mephistopheles.

Nicht Du und Ich und unsere Verkettung,
Nur deine Flucht ist Traum und deine Rettung!
Deß wirst du bald und schrecklich dich besinnen,
Laß nur des Herzens Wellen erst verrinnen.
Ist erst der Strom des Blutes abgeflossen,
Der brausend das Geheimnis übergossen,
Kannst du hinunter schauen auf den Grund,
Dann wird dein Wesen dir und meines kund.
Mich wird man nicht so leichten Kaufes los.
Du thöricht Kind, das sich gerettet glaubt,
Weil's nun mit einmal sein geängstet Haupt
Dem Alten meint zu stecken in den Schoß,
Und ihm den Knäul zu schieben in die Brust,
Den's frech geschürzt, zu lösen nicht gewußt.
Er wird nicht Mein und Dein mit dir vermischen,
Das tote Glück dir wieder aufzufrischen.
Du warst von der Versöhnung nie so weit,
Als da du wolltest mit der fieberheißen
Verzweiflungsglut vertilgen allen Streit,
Dich, Welt und Gott in Eins zusammenschweißen.
Da bist du in die Arme mir gesprungen,
Nun hab' ich dich und halte dich umschlungen!

Schlußgesang aus den „Albigensern."

Wofür sie mutig alle Waffen schwangen
Und singend in die Todesfeuer sprangen,
Was war es? trotzte hier ein klarer Blick
In's Herz der Freiheit jedem Mißgeschick?
War's Liebe für die heilige, erkannte,
Die heißer als die Scheiterhaufen brannte?
War's von der Freiheit nur ein dunkles Ahnen,
Dem sie gefolgt auf allen Schreckensbahnen?
Mehr nicht! — doch soll die Edlen darum eben
Bewunderung und Wehmut überleben.
O ernste Lieb' zur Freiheit, schönes Werben,
Wenn ihre Spur genügt, dafür zu sterben!

Und dringt die Frage weiter in mein Lied,
Warum es nicht so wilden Graus vermied,
Warum es ruft nach jenes Gräuels Schatten,
Den die Geschichte froh war zu bestatten?

Wozu begrabnes Leid lebendig singen,
Und gegen Tote Haß dem Herzen bringen?
Hat unsre Zeit nicht Leids genug für Klagen?
Hat Haß nicht Manchen, der da lebt, zu schlagen?

Doch weile auf der Vorwelt unser Blick,
Die Vorwelt soll uns tief im Herzen wühlen,
Daß wir uns recht mit ihr zusammenfühlen
In ein Geschlecht, ein Leben, ein Geschick.
Der Wandrer gibt dem Freund, der nach ihm schreitet,
Wo sich der Scheideweg im Walde spreitet,
Den Weg, den er gewandelt, treulich kund,
Er streut ihm grüne Reiser auf den Grund;
So ließen uns die alten Kämpfer Zeichen:
Die Trümmer ihres Glücks und ihre Leichen.

Geteiltes Los mit längstentschwundnen Streitern
Wird für die Nachwelt unsre Brust erweitern,
Daß wir im Unglück uns prophetisch freuen,
Und Kampf und Schmerz, sieglosen Tod nicht scheuen.
So wird dereinst in viel beglücktern Tagen
Die Nachwelt auch nach unserm Leide fragen.

Woher der düstre Unmut unsrer Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit?
Das Sterben in der Dämmerung ist schuld
An dieser freudenarmen Ungeduld;
Herb ist's, das langersehnte Licht nicht schauen,
Zu Grabe gehn in seinem Morgengrauen.
Und müssen wir vor Tag zu Asche sinken,
Mit heißem Wünschen, unvergoltnen Qualen,
So wird doch in der Freiheit goldnen Strahlen
Erinnerung an uns als Thräne blinken.

Nicht meint das Lied auf Tote abzulenken
Den Haß von solchen, die uns heute kränken;
Doch vor den schwächern, spätgezeugten Kindern
Des Nachtgeists wird die scheue Furcht sich mindern,
Wenn ihr die Schrumpfgestalten der Despoten
Vergleicht mit Innocenz, dem großen Toten,
Der doch der Menschheit Herz nicht still gezwungen,
Und den Gedanken nicht hinabgerungen.

Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille, und so weiter.

Rundschau.

Literatur.

* „Vorabend," ein Akt in Versen von Richard Schaukal (Leipzig, Herrmann Seemanns Nachfolger).

Nach den Proben, die der Kunstwart im ersten Maiheft vorigen Jahres von der auffallend feinsinnigen, lyrischen Begabung Schaukals gab, hat mich das vorliegende kleine Schauspiel doch ein wenig enttäuscht. Nicht daß Schaukal als Künstler darin zurückgegangen wäre; die Fähigkeit anzuschauen und das Angeschaute plastisch wieder zu geben sowie ein feines Sprachgefühl zeigt er trotz einiger Gesuchtheiten auch hier. Aber was ich von Schaukal erwartet hätte, nachdem es ihm gelungen war über modische Nachahmung hinaus seine eigne Ausdrucksweise zu finden — ein Wachsen, ein Stärkerwerden des Gehalts der Persönlichkeit selber, das habe ich hier noch vergebens gesucht. Der „Vorabend" schildert, wie ein Mädchen, das äußerlich am Leben und dem Geliebten hängt, im Grunde, in ihrem tieferen unbewußten Sein, von dem totenbleichen Geliebten ihrer Seele so dämonisch beherrscht wird, daß er sie zu töten vermag, indem er ihr inneres Wesen zu sich hinüber„zieht". Und das ganze Stücklein klingt aus in eine mystische Verherrlichung der „tiefen" Nacht gegenüber der rohen und stumpfen Dumpfheit des Tags.

Nun frag ich mich: Wie kann ein Einsichtiger solche und ähnliche „Sentiments," in denen unsre „Vorkämpfer" sich bezeichnenderweise immer gleich zu mehreren finden, für etwas anderes als jene Modeneuheiten halten, die in regelmäßigen Zwischenräumen frisch aufgestutzt als das Nochniedagewesene wiederkehren, während das wahrhaft Neue in der Stille beim Einzelnen Gestalt zu gewinnen sucht? Wie kann es ein Mann von Geschmack über sich bringen, diese Flötentöne, von denen gegenwärtig alle literarischen Straßen und Gassen widerhallen, seinesteils nachzupfeifen? Und zu all dem noch die Flachheit dieser jüngsten unter den Moden! Gewiß ist es für die tiefere Bedeutung einer Schöpfung an sich vollkommen gleich, ob sie sich mit den Nacht- oder Lichtseiten des Lebens befaßt: denn in Leid wie in Lust offenbaren sich genau dieselben Weltgesetze, verstecken sich dieselben Daseinsrätsel. Wer aber in die „Nacht" fliehen muß, weil ihm der „Tag" zu nüchtern und zu plump erscheint, der offenbart damit, wenn er nicht etwa bloß einer augenblicklichen Stimmung Worte leiht, doch nicht Weite, sondern Beschränktheit. Als ob der hellste Tag und das grellste Leben weniger vom Urgeheimnis hätten, als das Dunkel! Wessen Nerven den vollen Reiz des Lichtes nicht mehr ertragen können, der braucht darum noch nicht tiefer und feiner, er braucht bloß schwächer oder verzärtelt zu sein, und Gespenstersüchtelei hat mit der Ehrfurcht vor dem Unfaßlichen nicht mehr zu thun, als Aberglauben mit tieferer Religiosität. Es wäre schade um die ungewöhnlich biegsame Ausdrucksfähigkeit Schaukals, wenn sie uns nicht mit der Zeit einen reicheren Gehalt zu übermitteln hätte.

Leopold Weber.

* Der Prozeß wegen jener Gotteslästerung, die der Uebersetzer Loewenfeld und der Verleger Diederichs durch Herausgabe der Tolstojschen Verteidigungsschrift gegen den hlg. Synod begangen haben sollten, ist mit einer Freisprechung der Angeklagten in Leipzig leider Gottes immer noch nicht aus der Welt geschafft worden. Der Staatsanwalt hat Revision beantragt. Daß es trotzdem zur endgültigen Freisprechung kommen muß, bezweifelt niemand, daß die Anklage überhaupt erhoben werden mußte, haben viele bezweifelt. Wir wollen all die Er-

wägungen, die bei dieser Gelegenheit in der deutschen Presse angestellt worden sind, nicht wiederholen, den deutschen Gerichten aber wünschen wir herzlich, daß sie vor derartigen Beschäftigungen durch eine Revision des Strafgesetzbuches in Zukunft gesichert werden möchten.

Musik.

* Die Unselbständigkeit in den deutschen Konzerten.

Die Spielzeit ist wieder einmal vorbei. Die Rechnungsbücher werden vorgelegt, der Ertrag gebucht, die Dividende verteilt. Im allgemeinen eine Mutlosigkeit und Mangel an Unternehmungsgeist, wie er nach den vielen Börsenkrachen auf dem Geldmarkt nicht schlimmer sein kann. Die „soliden, alten Papiere“ stehen gut, daneben einige wenige neue, die gerade Mode sind; aber mal etwas zu riskieren, dazu haben die großen Musikbanken keine Lust, und die kleinen verpulvern ihr bischen Gewinn damit. Denn — das läßt sich nicht leugnen —, beim zahlungskräftigen Publikum ist für „neue Werte“ noch keine Stimmung.

Aber wäre denn trotzdem dieser eintönige Handel mit alten mündelsicheren Papieren in dem Maße notwendig? Ich schieb ihn vor allem auf den Mangel an Zeit, Bildung und Thatkraft bei den verantwortlichen Persönlichkeiten, d. h. den Vorständen der verschiedenen deutschen Konzertvereine und den angestellten Dirigenten. Wir brauchen mehr Unternehmungslust! Sieht man sich die Programme des verflossenen Winters durch, so wird man mir recht geben, daß der Ertrag herzlich gering ist. Und als Entschuldigung gilt nicht einmal, daß es keine brauchbaren Neuheiten gäbe. Es müßten ja gar nicht Werke von gestern und heute sein. Wir haben schon an Liszt, Bruckner, Draeseke (dessen außerordentlich bedeutender tragischer Symphonie!) noch sehr viel nachzuholen, wir müßten zu modernen Franzosen und Italienern Stellung nehmen, wir sollten vor allen Dingen auch unserer alten Musik gegenüber Schulden einlösen, die schwere Vorwürfe mit sich bringen.

Statt dessen aber geht's mit wenigen Ausnahmen, die gerne und mit Freuden anerkannt sein sollen, in einem bequemen Phlegma fort, und die paar Novitäten, die man bringt, hat der Zufall oder die Mode ausgesucht. Von Kritik und bewußter Auslese keine Rede. Ich kenne Hubers Boecklin-Symphonie noch nicht; aber die Urteile verschiedener sachverständiger Musiker beweisen, daß sie trotz ihrer vielen guten Eigenschaften die Rundreise durch ganz Deutschland gleich im ersten Lebensjahre vor allen Dingen der Bequemlichkeit unserer Dirigenten verdankt, die machen, was der Nachbar oder Kollege macht. Ganz ähnlichen Ursprungs ist der Tschaikowsky-Rummel, von dem bei Gelegenheit einmal die Rede sein soll. Und noch viel lustiger ist das gleiche zu beobachten an zwei Orchesterstücken von Sibelius, die voriges Jahr in Heidelberg zur Tonkünstlerversammlung aufgeführt wurden. Hübsch klingende Musik ohne weitere Bedeutung. Und die macht trotzdem die Runde fast durch alle deutschen Konzerte! Der Verleger kann sich freuen, daß unsere Musiker so viel Talent zum Nachmachen haben. Wenn sie mehr Talent zum kritischen Auswählen hätten und mehr Ehrgeiz, auch durch die Wahl ihrer Neuheiten sich als Persönlichkeiten zu erweisen, und mehr Bildung zur Beurteilung des musikgeschichtlichen Wertes eines Werkes, mehr Sinn für die großen Grundfragen der musikalischen Entwicklung und mehr Willen zur Führung ihres Publikums — ach ja, dann müßten die Programme recht anders aussehen! Oder haben sie Alle, die jetzt im Trotten in der Kolonne ihr Heil sehen, schon beim Publikum so

üble Erfahrung gemacht, daß sie verzichten? Leider gibt es auch solche, und daß es sie gibt, daran ist vor allem die Tagespresse schuld, die ihre Kräfte wohl in den allerseltensten Fällen in den Dienst reiner Kunstpflege stellt! Aber vielleicht ginge es doch, trotz des Publikums und der Presse ein wenig mehr „selbständig" zu werden. Der Papageien haben wir genug. Wir brauchen Köpfe, die ihre eigene Melodie wissen.

Georg Göhler.

* Vor einiger Zeit hat Grunsky im Kw. die schlechten Textausgaben der älteren Wagnerschen Werke gerügt. Der Tadel trifft nicht mehr zu, der Verlag Breitkopf & Härtel hat von Lohengrin und Tristan eine neue, wie es heißt von Golther durchgesehene Bühnenausgabe (Textbibliothek Nr. 98 und 151) erscheinen lassen, die auch, wie sich's gehört, alle szenischen Bemerkungen bringt. Schade, daß nirgends ein Revisionsbericht veröffentlicht wurde, der über einzelne Textvarianten Aufschluß gäbe und die Aufmerksamkeit auf die richtige Lesart hinlenkte. In der Urpartitur des „Lohengrin" stand z. B. „Mein zürnt der Gral" und so wird die Stelle fast überall gesungen, trotzdem Wagner schon im Urtextbuch diesen grammatischen Fehler durch „Mir" (statt „Mein") verbessert hat. (Vgl. Briefe an Liszt I 71). Dies ein Beispiel, wahrscheinlich für manche andere. Man kann den vielbeschäftigten Theaterleuten doch nicht gut zumuten, daß sie Wort für Wort ihres Parts mit dem beglaubigten Wortlaut vergleichen.

Bildende und angewandte Kunst.

* Münchner Jahresausstellungen. 2.

Aus den Sälen der Künstlergenossenschaft im Glaspalast läßt sich, wenn wir dem Maßstab treu bleiben wollen, den wir an die Werke der Sezession legten, nur wenig hervorheben. Mitten im Marktgewühl leuchtet einsam ein Böcklin: „Dryaden," koloristisch vorzüglich, dem Gehalt nach fesselnd, ohne gerade ein „Lebenswerk" des Meisters zu bedeuten. Ueber zwei Sammelausstellungen Verstorbener ist zu berichten. Ernst Zimmermann kommt für mich zwar als Vermittler seelischen Lebens kaum in Betracht: seine Genreszenen muten mich süßlich an, seine religiösen Darstellungen empfinde ich durchweg als sentimental, schwächlich, schauspielerhaft, und selbst seine Bildnisse sprechen mir immer noch mehr von einem technischen Können und Erfassen als grade von seelischem Vertiefen. Dies technische Können ist bei ihm allerdings vorhanden und spricht sich am glänzendsten vielleicht in seinen Stilleben aus mit den wundervoll silbrig schleimigen Fischkörpern. Einen ganz andern Eindruck machen die Säle mit den Werken des Bayern Faber du Faure, seine Reiterbilder aus Krieg und Frieden mit den häufigen Darstellungen aus dem Orient und aus napoleonischer Zeit. Es ist der Moment, den Faber du Faure zu fassen sucht, ein Augenblickliches in der Ruhe Harrender sowohl wie in der Bewegung Wildstürmender. Mit sicherem Instinkte sind seine meisten Sachen auch, dem Gehalt entsprechend, in kleineren Formaten nicht viel über die deutliche Skizze hinausgeführt. Dieses Momentane aber ist treffsicher immer bei der interessantesten Wendung gepackt und mit einer solchen bunten Farbenfreude und doch wieder mit so kräftigem Harmoniegefühl wiedergegeben, daß man hineingezogen wird: man spürt eben über alle Einwände hinweg, hier hat sich eine starke Natur in eigner Weise lustvoll ausgelebt. Die größeren gut und deutlich ausgeführten Darstellungen halten für mein Empfinden das Unmittelbare in der Erscheinung lange nicht so verblüffend fest, ja die wandgroße Schilderung

eines Barrikadenlazareths muß wohl geradezu als künstlich zusammengetragen bezeichnet werden. Dann hat **Lenbach** seine übliche Sonderausstellung von Bildnissen veranstaltet. Ueber die allenthalben anerkannten Vorzüge seiner Kunst hier noch etwas zu äußern, halte ich für unnötig; auf die Kehrseite seines glänzenden Talentes dagegen glaube ich nachdrücklich hinweisen zu müssen, weil sie fast immer übersehen wird und nicht übersehen werden dürfte. Ich meine sein immer stärker sich vordrängendes Virtuosentum, das Genialität auf Kosten ernsthaft sachlicher Vertiefung auf den Gegenstand aufträgt. Wieviel Bildnisse gibt uns Lenbach denn noch, in denen er den Menschen zu erschöpfen sucht? Wirft er uns statt dessen nicht immer häufiger einen gewaltsam hervorgetriebenen Einzelzug als verblüffenden Brocken hin? Das alles aber beruht meines Erachtens im tiefsten Grunde auf seinem mangelnden Respekt vor der Natur in sich und in andern. Wer seinen Verstand dazu braucht, um seine Werke zu *schaffen*, statt ihn lediglich beim deutlichen *Herausarbeiten* des Erschauten zu verwenden, wer bei einem Bildnis also nicht den Eindruck wiedergibt, den der Betreffende unwillkürlich auf sein ganzes Wesen macht, indem er das Hervorheben des Wesentlichen über das Gleichgültigere in der *seelischen* Charakteristik dabei seinem über allem Verstandeswillen stehenden künstlerischen und menschlichen Instinkt überläßt, wer demnach mit seiner Schöpfung lediglich die sozusagen kritische Meinung wiedergibt, die er sich in seinem *Erkenntnisvermögen* über jemanden gebildet hat —, ja der verengt sich selber den Blick mit dieser „idealen" Ueberlegenheit, die wahren Namens nüchtern Ueberhebung heißt. Da wird dann die Fülle der Natur gemeistert — und gestutzt. Und wieder muß ich hier darauf aufmerksam machen, daß Lenbach da namentlich an Bismarck Unrecht geübt hat. Wer so glücklich gewesen ist, Bismarck tiefer ins Auge sehn zu können, ja wer nur eine der wenigen Photographieen gesehn hat, die sein Wesen wirklich fassen, der weiß, daß Lenbach mit allem gewaltsamen Augenhervortreiben den dämonischen Urgrund der gewaltigen Persönlichkeit nicht hat herausheben können. Damit will ich natürlich nicht bestreiten, daß, wenn man nicht diesen höchsten Maßstab anlegt, manche der Bismarckbilder Lenbachs gute und daß sie im Hinblicke z. B. auf koloristische Reize sogar ganz vorzügliche zu nennen sind; aber das Lob, das man Lenbach als *dem* Kanzlerdarsteller darbringt, wird ja grade unter dieser *höchsten* Voraussetzung gesungen.

Beinah hätte ich jetzt **Herrmann Prells** „Titanenkampf" vergessen, eine Riesengeburt der Schauspielerei voll aufgeblasener Hohlheit, der man unwillkürlich ein bewunderndes Publikum unsrer gewaltigsten Mimen, die Hände in der Hosentasche, den Hut im Genick, hinzuwünscht. Mögen diejenigen, die den „*Schwung*" als Größe verehren, sich der Mühe unterziehn, von der Sache ernsthaft zu reden: ich bekenne mein Unvermögen. Auch über die *Gäste* der Künstlergenossenschaft werde ich mich kurz fassen können. Die Frankfurter sind in der Hauptsache durch **Trübner** vertreten. Ich wüßte den bedauernden Worten Zobels im Berliner Ausstellungsbericht des Kunstwarts nichts hinzuzufügen. Ueber des Karlsruhers, **Ferdinand Kellers** theatermäßig dekoratives Können wie über seinen Mangel an echtem und tieferem Lebensgefühl ist auch nichts Neues zu sagen. Von **Kalkreuth** aber, der ja nun zu den Württembergern zählt, ist nichts besonderes da. Von Berlin weiß ich schlechterdings nichts Hervorragendes zu erwähnen. Des nunmehrigen Dresdners Eugen **Bracht** Novembertag in der Mark, gibt, trotz-

dem er einen weniger „gewollten" Eindruck macht als seine stärker stilisierten Sachen, auch nicht grade viel. Unter den Schleswig-Holsteinern, die einige recht gute „Heimatskünstler" als Landschafter aufweisen, ragt der männlich-tüchtige Hans Olde mit seiner prächtigen Charakteristik Klaus Groths und einer stimmungsvollen schneeverwehten Landschaft hervor. Die Säle der „Scholle", einer Vereinigung von Münchner Künstlern, die sich als Mitarbeiter der „Jugend" zusammengefunden haben, gewinnen für mich durch Fritz Erler und Walther Georgi Bedeutung. Zwar gewährt mir Erler einen ungestörten Genuß blos als Bildnismaler mit seiner wundervoll plastischen Wiedergabe der Persönlichkeiten. Als Phantasiekünstler vermittelt er mir Stimmung und Gefühl stärker und reiner fast nur, wenn er die dekorativ stilisierende Absicht deutlich festhält, oder wenn er wenigstens das Hauptgewicht auf das Klingenlassen einer vornehmen Farbenstimmung legt. Die diesjährige Schilderung einer Dame, die trübselig mit dem sibirischen Windhund neben sich auf der Terrasse am Strande des schieferblauen Meeres unter grauweißem Himmel sitzt, ist zwar, mit Ausnahme eines weniger wichtigen Stilfehlers, nach allen Seiten hin gut ausgefallen; sehr leicht aber verfällt Erler sonst, sobald das Seelische in den Vordergrund tritt, der Pose, wovon der Gebirgseinsiedler mit dem roten Panther auf der vorjährigen Ausstellung besonders deutlich zeugte. Eine Karikatur oberbayrischer Dorfjugend und das große Bild einer grellbeleuchteten Tänzerin, die außerdem noch zu sehn sind, sollen wohl grotesk wirken, verstimmen mich aber bei allzu billigen Mitteln durch ihre starke Absichtlichkeit. Walther Georgi erfreut wieder einmal durch seine Findigkeit im Entdecken entzückender Motive und durch ihre klare, man muß schon sagen: raffiniert schlichte Wiedergabe. Vielleicht ist es dieser innere Widerspruch, dies allzu kunstvoll schlichte, was mich nicht in ein näheres Gefühlsverhältnis zu seinen Landschaften kommen läßt, so deutlich Georgi auch durch seine Personen die Gegend „traulich" zu beleben versucht. Wenn wir's nicht wüßten, wir könnten's an Thoma und andern „kindlichen" Künstlern sehn, daß eine Naivität der Seele unbedingt auch eine gewisse Naivität in der Technik veranlaßt.

Was bis jetzt an Werken fremder Nationen eingetroffen ist, erregt, von den Japanern abgesehn, die ihre bekannten, feinempfundenen und eigen stilisierten Tier- und Landschaftsdarstellungen bringen, kein stärkeres Interesse.

Die Luitpoldgruppe ist ihrem alten Bestreben, Minderwertiges auszuscheiden treu geblieben, wenn sie auch unbedenklich noch viel strenger hätte vorgehn können, ohne Lebensinteressen der Kunst zu schädigen. Albert Welti ist viel besser als im vorigen Jahre vertreten. Den Einfluß seines Lehrers Böcklin scheint er nunmehr ganz in sich verarbeitet zu haben, und unsern altdeutschen Meistern steht er auch nicht näher als einer wohl darf, der, ohne seine Selbstständigkeit zu verlieren, ihres Wesens und Blutes ist. Dann hat Welti das lustige Vielerlei, das sich in seinen Bildern regt, viel besser als früher in eine einheitliche Anschauung und Stimmung zu bringen gelernt. „Der Geizhals," der mit dem Teufel im Rücken, den Geldsack im Kahn vor sich auf dem Strom dahingleitet, während am Ufer freiere Leute ihr Wesen treiben, ist der beste Beleg dafür. Nicht weniger gelungen scheint mir der „Abend", der als Frau, den Kopf voll blumiger Ranken, aus der Flußlaube hervorschaut, und die „Lebensalter," wie Welti die farbenschöne Originallithographie

nach dem „Hause der Träume" getauft hat. Urban bringt wieder italienische Seelandschaften, die, nicht immer gleichwertig, doch fast stets von seinem Vermögen, irgend etwas Wesentliches poetisch herauszusehn, sprechen. Sein „Moos=Hecht" charakterisiert die gemeine Räubernatur dieses Fisches in trefflicher Weise. Aus Edmund Steppes' Landschaften spricht manchmal lebendiges Natur= und Stilgefühl; umso bedauerlicher, daß, was er bringt, meistens dennoch Darstellung aus zweiter Hand bleibt: in der Hauptsache Kombination aus Haider, Thoma, Böcklin u. s. f. Zu Hoffnungen veranlaßt Max Liebenweins Märchenzyklus von der Gänsemagd in neun koloristisch kräftigen Bildern. Die falsche Magd namentlich ist in ihrer frechen Gemeinheit, die sich bei der Hinrichtung zu verstockt wilder Bosheit steigert, gut geraten. Auch eine „St. Margareta," die ein höchst seltsam gebautes Drachenvieh mit andächtig zu ihr aufglühenden Augen gelassen gütig streichelt, ist sehr hübsch und drollig zugleich gesehn. Noch stärkeres Leben aber verraten die meisterhaften Federzeichnungen und Aquarelle des Bildhauers Ignatius Taschner. Seine Illustrationen zu Grimmschen Märchen sind voll kräftig derben Humors und von übermütiger Charakteristik. Daß er manchmal im Ueber=die=Schnur hauen stark karikiert, oder gelegentlich einmal auch den künstlerisch festen Boden unter den Füßen verliert und dabei in eine Spaßmacherei verfällt, die nur „so thut," kann mir die Freude an seinem Talent nicht verderben. Taschners Parsifalstatuette dagegen ist im wesentlichen trotz des eigen empfundenen Kleppers allzu „stuckisch" geraten. Leopold Weber.

• Die Jubiläums=Kunst=Ausstellung in Karlsruhe. (Schluß.)

Kalkreuth, Kallmorgen, Grethe, alle durch einzelne Werke charakteristisch vertreten, gehören ja nun nicht mehr Karlsruhe. Von den älteren dort hat Hans von Volckmann ein Bild „Sommerschwüle," das seine tüchtige hier an einem großen Motiv wieder erfrischte Empfindung zeigt. Kampmanns Bilder sind durch die Bestimmtheit der großen Form und die Ruhe und Weichheit der kaum modellierten Farbfläche stets angenehm kenntlich. Bei den anderen Karlsruhern kommt man aber leicht ins Verwechseln. Es ist nicht nur die Aehnlichkeit der Motive, es ist auch eine gewisse Gleichmäßigkeit der Anregungen und ein Gleichmaß tüchtigen Könnens da. All die lieben so treu und ehrlich geschauten Bilder von Daur, Lieber, Biese, Matthaei, Conz — der persönlichere Hein ist diesmal nicht gut — sind angenehme und sympathische Arbeiten, höchst nützlich zur Ausbreitung einer schlichten, warmen, feinen Naturempfindung, gute erfreuliche Volkskunst, aber eine bedeutende Persönlichkeit lebt nicht dahinter. In A. Schinnerer, der radierte Blätter aus einem Samsonzyklus ausstellt, scheint sich eine besondere Kraft zu regen.

Von anderer deutscher Malerei fesselt manch neues Bild. Einer für sich und einer der wichtigen ist Fritz Böhle, der Frankfurter „Sonderling." Ein Selbstbildnis mit Pfeife und Hund und eine Anzahl Radierungen ergänzen den Eindruck, den seine Flußlandschaft einer Berliner Sezessions= und das starke Bauernbildnis der vorjährigen Dresdner Internationalen Ausstellung machten. Thomas ursprünglicher Einfluß ist unverkennbar, aber Böhle ist geschickter als der Meister. Andererseits ist er minder vieltonig und macht nicht so warm. Eine eigentümlich kalte Kraft, ein herbes Stilgefühl, das sich gerade an dem einfachsten Motiv am stärksten bewährt und damit zugleich ein Zug zum Sarkasmus ist, was zunächst auffällt. Von den Toten, den vielen Toten

des Jahres, Langhammer, Volz, Dürr, Dittler, nichts als Gutes; nur darf man keinen von ihnen einen großen Toten nennen wollen.

Wenn schon in den badischen Sälen trotz all des guten Neuen Feuerbach ein Hauptinteresse bildet, so wirkt der belgische Saal ganz retrospektiv. Vor allem Hendrik Leys einmal zu sehen, ist man froh, den seltsam echten, schlicht ehrlichen Nachempfinder altdeutscher Art und Kunst mitten in einer Zeit fader Theaterhistorie. Erwähnt man dann, daß französische Malerei und zwar einmal nicht durch Monet, Pissara, sondern durch die Neu-Koloristen um Besnard gut vertreten ist, daß ein Saal voller Bilder mannigfaltiger Engländer, Schotten und Amerikaner da ist, und daß von allen anderen europäischen Kunstvölkern geschickte Stichproben gegeben sind, so ist das Nötigste angedeutet.

Unter den nicht zahlreichen neuen Werken der Plastik sind ein paar kleine Meuniers, die aber zu den bekannten Zügen nichts hinzuthun. Neben ihnen fesseln, mehr als die „Gewissensqualen" von Lambeaux, denen wie allen Lambeaux' das Gefühl seelischer Notwendigkeit fehlt, die ernsten Arbeiten Jules Lagaes. Ein neuer Bartholomé „nach dem Bade," eine sinnlich verschmitzt blickende Mädchengestalt von blühender Lebenswärme, zeigt eine andere Stimmung des Meisters, als wir bisher kannten. Unter den Karlsruher Skulpturen ist Dietsches Sämann ein Werk voll Kraft und Können, dem allerdings das treuherzig Deutsche fehlt, das Dietsche sonst oft hat. Daß Ignatius Taschners frisch beobachtete Statuetten einen nicht sehr künstlerisch verfeinerten aber kräftig lustigen Ton in die Ausstellungen bringen, den man gern beim Ausruhen hört, muß doch auch einmal gesagt werden.

Erquicklichen Aufenthalt gibt es in Max Laeugers Wohnraum. Die Möbel von sachlich gesunder Schlichtheit, der gemütliche Kachelofen, farbig, freundlich, hell und prächtig breit im Aufbau. Der behagliche Zug zum bäuerlich Deutschen, das Vermeiden zärtlicher oder gewaltsamer Ausnahmestimmungen finden wir auch auf seinen Töpfereien. Der Innenraum Hermann Billings, der als Architekt, wie Karlsruhe an verschiedenen Stellen zeigt, sehr schätzbar ist, macht mich nicht recht froh: die Massenverteilung seiner Möbel gefällt auch mir, aber Formbehandlung und Ornament sind für mein Gefühl zu geometrisch steif. Daß jetzt in Pforzheim auch guter neuartiger Schmuck gearbeitet wird, sei noch als erfreulich erwähnt. Carl Meißner.

* Ueber feuersichere Strohdächer geht eine Mitteilung durch die Zeitungen. Die Frage, ob es möglich ist, unsern Dörfern das Strohdach zu erhalten, das feuergefährlicher, sonst aber in jeder Beziehung besser ist, als unsre andren Dächer, kann auch von den Freunden der Heimatsschönheit kaum überschätzt werden. Ohne das Strohdach verfallen unsre Dorfgebäude zum kleineren Teile zwar dem Ziegeldach, zum größeren aber den Gräueln der Dachpappe. Wir haben uns deshalb beim ersten Auftauchen der Nachricht um nähere Auskunft an den Erfinder gewandt. Zunächst erhielten wir überhaupt keine Antwort, was wir dann erfuhren, zeigt, daß man in uns befreundeten Kreisen die Neuerung in der ersten Freude doch wohl ein wenig überschätzt hat. Es handelt sich nicht um ein eigentliches Strohdach, sondern um ein Dach von gepreßten Stroh-Platten, dessen ästhetischer Charakter von dem des bisherigen Strohdachs wohl abweichen dürfte. Ferner ist die geringere Feuergefährlichkeit zwar durch Versuche erwiesen, noch aber ist natürlich nicht festgestellt worden, wie lange der Schutz durch die Tränkung der naß aufzulegenden Platten andauert. Diese Einschränkungen sollen die Erfindung durchaus

nicht als wertlos hinstellen; vielleicht erweisen sich unsere Vorbehalte bei näherer Prüfung als hinfällig, vielleicht auch handelt sich's um ein Verfahren, das sich entwickeln läßt. Beweisen unsre vielen jahrhundertealten strohgedeckten Bauernhäuser, daß man gegen das Strohdach überhaupt zu ängstlich ist, so sollten immer neue Versuche auf den Ergebnissen der früheren weiterbauen, um endlich eine ganz einwandsfreie Sicherungsmethode zu finden. Ueber das neue „feuersichere Stroh-Platten-Dach" können der Dachdeckermeister W. Klement in Teterow und der Landwirt C. Gernentz in Thürkow Auskunft geben.

Vermischtes.

* Schweizerisch und deutsch. Gerade, während ich auf einer Reise nichts von Zeitungen zu sehen bekam, ist darin von den unerquicklichen Dingen gesprochen worden, die Professor Vetters Nürnberger Rede gefolgt sind. Unsere Leser wissen ja längst davon. Ich aber muß trotzdem auch von meiner Auffassung der Sache noch mit ein paar Worten sprechen, denn der Kunstwart hat seine Leser in der Schweiz wie im Reich, und hüben wie drüben darf man verlangen, zu einer so wichtigen Frage von ihm klar Stellung genommen zu sehen.

So hab ich schlank mein Bekenntnis herauszusagen, daß ich die Empörung über Vetters Worte auf irgendwie logischem Wege nicht zu begreifen vermag. Hätte Vetter die Schweiz als eine Provinz des deutschen Reiches bezeichnet, wenn auch nur „in geistigem Sinne," ich würde jene Entrüstung vollkommen verstehen können. Das aber ist ihm gar nicht eingefallen, er hat die Schweiz „in geistiger Beziehung eine deutsche Provinz — allerdings mit bedeutenden Reservatrechten" genannt. Und da die Deutung, er könnte auch Franzosen und Italiener als Deutsche mit einbeziehen, doch wohl zu töricht ist, um erst abgewiesen zu werden, — was bezeichneten diese Worte dann weiter, als eine Selbstverständlichkeit? Das deutsche Reich, die Schweiz, Deutsch-Oesterreich, die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, die deutsch sprechenden Siedelungen in Amerika und sonstwo sind Gebiete mit eigenen Entwickelungen und keines davon ist politisch die „Provinz" des andern, eine höhere Einheit ihrer Kultur aber ist das Deutschtum überhaupt, und von dem sind sie „in geistiger Beziehung" allesamt Provinzen, ob sie's wollen oder nicht. Wenn deutsche Schweizer auch in diesem Sinne nicht Deutsche sein wollen, obgleich ihre Sprache und Volkskultur sie mit den Alemannen im Süden des Reichs viel näher verwandt zeigt, als die reichsdeutschen Alemannen mit den reichsdeutschen Niederdeutschen verwandt sind, — was sind sie denn dem Stamme nach sonst? Da sie sich zum Unterschied von den wälschen Eidgenossen selbst „deutsche" Schweizer nennen, was werfen sie denn eigentlich Vetter vor?

Die Berner Herren, die nicht sein wollen, was sie durch ihre Geburt nun einmal sind, und die das Trennende vor das Einende stellen, haben damit leider einen deutschen Nationalfehler bekundet. Der ist jenseit wie diesseit des Bodensees munter am Werk. Aber den gescheiteren Leuten sollt' er wirklich nicht mehr gefährlich sein. Mag immerhin wieder von Zeit zu Zeit ein Mangel an Verständnis im Reich für für die besondern Verhältnisse in der Schweiz, in der Schweiz für die des Reiches politische Kannegießer erregen, wir alle haben allen Grund, uns der in Kunst und Wissenschaft tausendfach bethätigten Gemeinsamkeit reichsdeutschen und schweizerischen Arbeitens innerhalb der großen deutschen Kultur zu freuen. Und auch jener „Reservatrechte," von denen Vetter ernst im Scherze sprach, freuen wir uns, denn uns ist es oft auf dem Boden der deutschen Schweiz, als äußere

sich gerade in ihnen recht viel von dem Deutschtume, auch von dem Konservativen im Deutschtume, das wir lieben. Schlechtweg die unsere nennen wir auch die Kunst der Böcklin und Keller mit dem Rechte der Liebe, die uns sagt: das ist deines Wesens. Und als ihres Wesens haben diese Großen selbst unsere Großen gefühlt. Wenn noch mehr Jahrhunderte verrollt sind, wer weiß, ob nicht dann ein Geschichtsschreiber des Deutschtums als dessen höchstes Schicksalsglück bezeichnen wird, daß es sich in zwei wichtigen Entwicklungen neben einander entfalten konnte, in der monarchischen des großen Reichs und in der republikanischen der Schweiz. Uns allen aber sollt' es sich immer tiefer und fester ins Bewußtsein wurzeln, daß wir uns nicht zu verdrängen, daß wir uns zu ergänzen haben. A.

* Der Dohnenstieg.

Der Vermerk in unserm 19. Hefte in Sachen des Vogelschutzes weist eine Lücke auf. So sehr wir auch den häßlichen Singvogelfang der Italiener verurteilen, so müssen wir doch immer bedenken, daß auch bei uns durch den Dohnenstieg ein Singvogelfang betrieben wird, der keine Entschuldigung verdient. Den mörderischen Pferdehaarschlingen fällt vor allem einer unserer besten Waldsänger, die Sing- oder Graudrossel, zum Opfer. Mindestens die Hälfte aller im Dohnenstieg umkommenden Drosseln sind Singdrosseln. Es ist gleichgültig, ob es sich um die bei uns oder die in Norwegen, Schweden, Finnland u. s. w. brütenden Singdrosseln handelt, denn wir haben doch wohl auch kein moralisches Recht, den Nordlandsleuten ihre Sänger wegzufangen, um sie aufzuessen. Auch die Weindrossel, die Amsel, die Misteldrossel, die Schilddrossel und der echte Krammetsvogel sind Sänger, schon deswegen sollten wir sie schonen. Dann aber auch, weil sie nützliche Vögel sind. Zunächst, sie vertilgen alle eine Menge Ungeziefer, ferner, die Drosseln sorgen für die Verbreitung der beerentragenden Sträucher und Bäume, tragen also zur Verschönerung der Landschaft bei. Wo sie, wie in Weingegenden, schädlich werden, sollte es erlaubt sein, sie mit der Flinte zu erlegen, der Dohnenstieg könnte aber im Deutschen Reiche ebenso wohl verboten werden, wie man die Lerchengarne und die Meisenhütte verboten hat. Es ist bedauerlich, daß wir keine Statistik des Dohnenstiegs haben; es wäre interessant, zu erfahren, wie viele Drosseln, Seidenschwänze, Rotkehlchen, Mönche, Blaukehlchen, Dompfaffen, Spechtmeisen, Spechte, Meisen und andere nützliche und hübsche Vögel jeden Herbst vernichtet werden. Die Folgen des Dohnenstiegs machen sich übrigens dadurch bemerkbar, daß der Krammetsvogelfang von Jahr zu Jahr weniger lohnend wird, sodaß viele Förster von dieser Nebeneinnahme absehen. Ein allzu großer Widerstand der Berufsförster wäre also wohl kaum zu erwarten, wenn die Vogelschutzvereine energisch für ein Verbot des Dohnenstieges wirkten.

Hermann Löns.

Unsre Noten und Bilder.

Die heutige Notenbeilage dient als Illustration des Aufsatzes über die Veröffentlichungen des Dreililien-Verlags. Artur Schnabel gehört zu den jüngsten Modernen, zeichnet sich aber dadurch aus, daß er sich von Maßlosigkeiten fernhält und in eine wirkliche musikalische Form zu bringen weiß, was bei vielen sonst „Stimmungsbrei“ bleibt. Das vorliegende Lied ist in seinem klaren dreiteiligen Aufbau, der harmonischen Geschlossenheit und der Einheitlichkeit des motivischen Materials ein Beispiel dafür. Daß trotz dieser Solidität die moderne Stimmungsfeinheit nicht leidet, zeigt die Deklamation und die harmonische Ausgestaltung der einzelnen Gedichtzeilen. Als Stimmungs-

lied verlangt es natürlich mit allen Reizen des Vortrags vom Sänger wie vom Spieler ausgestattet zu werden. Es muß vor allen Dingen das Gefühl menschlichen Geschicks in diesem zarten Blumenliede durchklingen: junge, lebensdurstige, aber frühem Tode geweihte Liebe, die im Geiste den kräftigeren Geliebten im Sommer des Lebens blühen und leuchten sieht, während sie im Grabe vom Wiedersehen träumt. Der Duft, der über der Poesie liegt, strömt auch aus der Musik, die besonders in der Wiedereinführung des Vorspiels am Schlusse der einzelnen Strophen und der ausgezeichneten, echt inspirierten Vertonung des „Wiedersehens" glücklich ist. G. G.

Von unsern heutigen drei Bilderbeilagen geben die beiden ersten Nachbildungen nach Radierungen Max Klingers, die sich in dessen bei Amsler & Ruthardt in Berlin erschienener „Brahms-Phantasie" finden, einem der erhabensten Zeugnisse deutscher bildender Kunst überhaupt. Den rechten Standpunkt diesen Werken gegenüber gewinnen wir, wenn wir bedenken, daß es sich um Bilder-Dichtungen zu Wort- und Tondichtungen handelt, hier zu jenem „Schicksalsliede" Hölderlins, das den Schmerz der Menschheit wie in einem Krystalle zeigt:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

Klingers Bilder „illustrieren" den Text nicht etwa im gebräuchlichen Sinne dieses Worts, sondern sie begleiten ihn frei. Sie begleiten ihn, d. h.: sie zielen auf dieselben Stimmungen hin, wie das Wort des Dichters oder der Ton des Musikers. Sie begleiten ihn frei, d. h.: sie zeichnen nicht etwa nach unkünstlerischer Illustratoren Weise die Vorstellungen nach, die des Dichters Worte nennen — sondern sie gehen von den Anschauungen aus, die sich dem bildenden Künstler, dem Künstler des Auges, bei den entsprechenden Gedanken und Gefühlen einstellen. Kann doch

eine Vorstellung, die ein Gefühl durch das Wort sicher von Herz zu Herzen trägt, versagen, wenn es sich um Vermittelung durch das Auge handelt, und umgekehrt. Der Unterschied wird augenblicklich klar, wenn wir unser erstes Bild auf Hölderlins Schicksalslied hin betrachten. Weder die „seligen Genien" droben sind hier zu sehen, noch „fallen die leidenden Menschen" auf Klingers Griffelwerke „von Klippe zu Klippe," und doch wächst uns aus Klingers Darstellung dasselbe Gefühl so mächtig entgegen, wie aus dem Gedicht. Aus den Nackten dort, die im wilden Meere hülflos treiben bei Sturm und Blitz, hebt sich ihre Sehnsucht verkörpert hinauf zum Licht, verkörpert in einer von keinem Worte beschreiblichen, nur eben zum Auge so sprechend darstellbaren Gestalt. Leichter verständlich ist Klingers zweite Bild-Paraphrase. Das junge Weib sitzt zwischen Blumen, da reitet hinter ihr der Düsterste vorbei, der Tod, und winkt. Sie sieht es nicht, aber sie fühlt's. Die Gestalt des Todes auf diesem Blatt scheint dem furchtbarsten Fiebertraum entnommen — tausendfach schon hat die Kunst den Abberufer gebildet und wie oft schon mit dem Bemühen, all seine Schrecken heraufzubeschwören, — so grausig aber wie hier ist er kaum jemals gebildet worden. Aber das Grausige ist kein Scheußliches, wie körperlich uns vor diesem Tode schaudern mag, all sein Entsetzliches ist über die gemeine Häßlichkeit dieses einzelnen Wesens hinaus bezeichnend für das, was sich in ihm verkörpert, für das Geistige in ihm: wer kann auch nur stutzen, ob er hier eine Mißgestalt oder einen Geist, einen Dämon vor sich habe? Das gibt dem Werke die Größe.
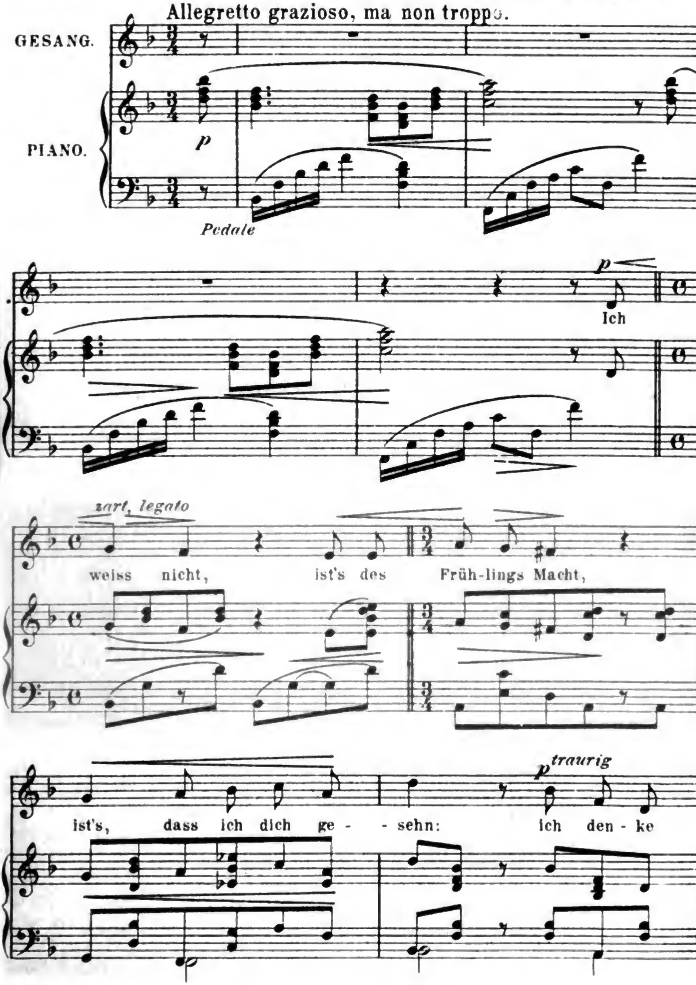
Unser drittes Bild, Edvard Munchs „Sterbezimmer," reiht sich nur stofflich dem vorigen an, auf der Höhe der Klingerschen Kunst steht es selbstverständlich bei weitem nicht, aber wir können es doch abbilden, wenn wir die Leser wieder einmal bitten möchten, auch ganz Fremdes und zunächst geradezu absurd und abstoßend Erscheinendes nicht nach dem Eindruck des ersten Anblicks auf Nimmerwiedersehen beiseite zu lassen. Von Edvard Munch war vor einigen Jahren recht viel die Rede, jetzt hat man eine ganze Anzahl seiner Bilder in der Berliner „Sezession" ausgestellt, aber auch die jüngeren Leute lassen den Mann, von dem sie einst sehr viel erwartet haben, nun mehr und mehr im Stich. Wir glauben, sie haben Recht, soweit sich's um das eigentümlich talentvolle impressionistische Sehen und Hinmalen Munchs handelt, denn was in dieser Hinsicht als Versprechung zu begrüßen war, ist leider immer noch nur Versprechung. Nun aber wolle man einmal unser Blatt so weit vom Auge halten, daß die rohen Einzelzüge verschwinden und der Gesamteindruck eines von Menschen belebten Raumes sich herstellt. Fühlen wir dann nicht diese Spannung mit, wie hier von der Mutter einer Familie der letzte Seufzer geht? Es ist ein ähnlicher Eindruck wie bei Maeterlincks „L'intruse." Dabei sind alle Personen, der Vater, die Töchter, die Söhne, mit den wenigen beinahe verletzend derb hingeschlagenen Strichen merkwürdig individualisiert. Es ist immerhin auch ein Können, das hier wirkt. Und gerade diese Seite der Munchschen Kunst pflegt man in den Debatten über ihn ganz zu übergehen.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München
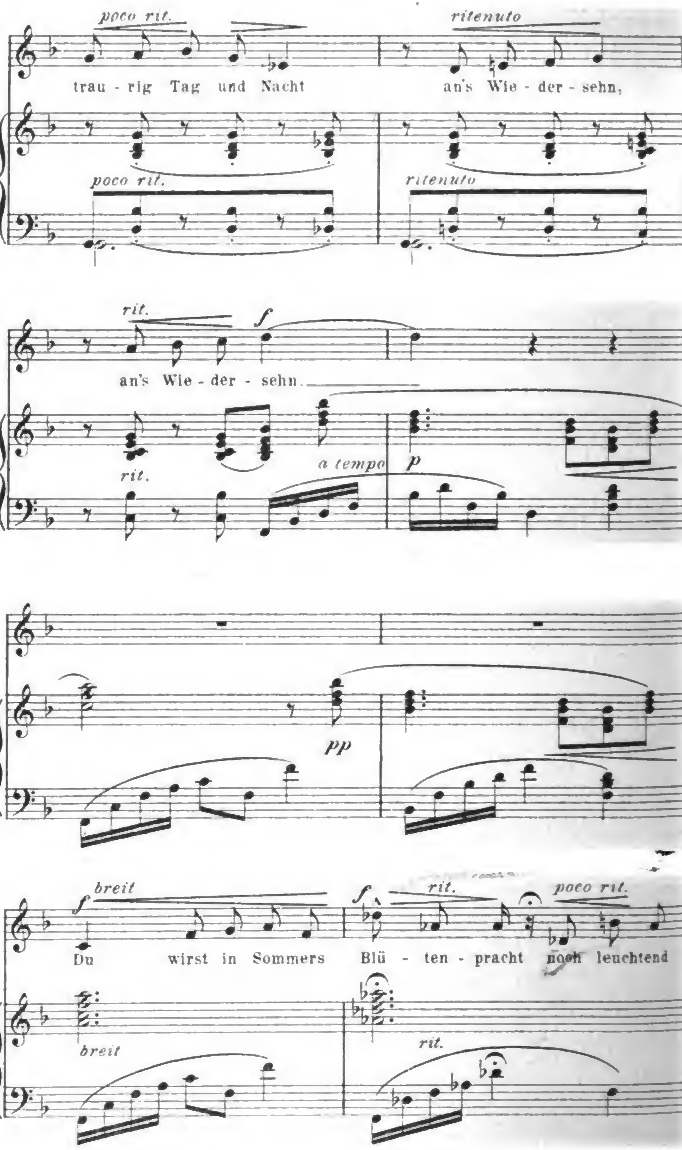
Beilage zum Kunstwart
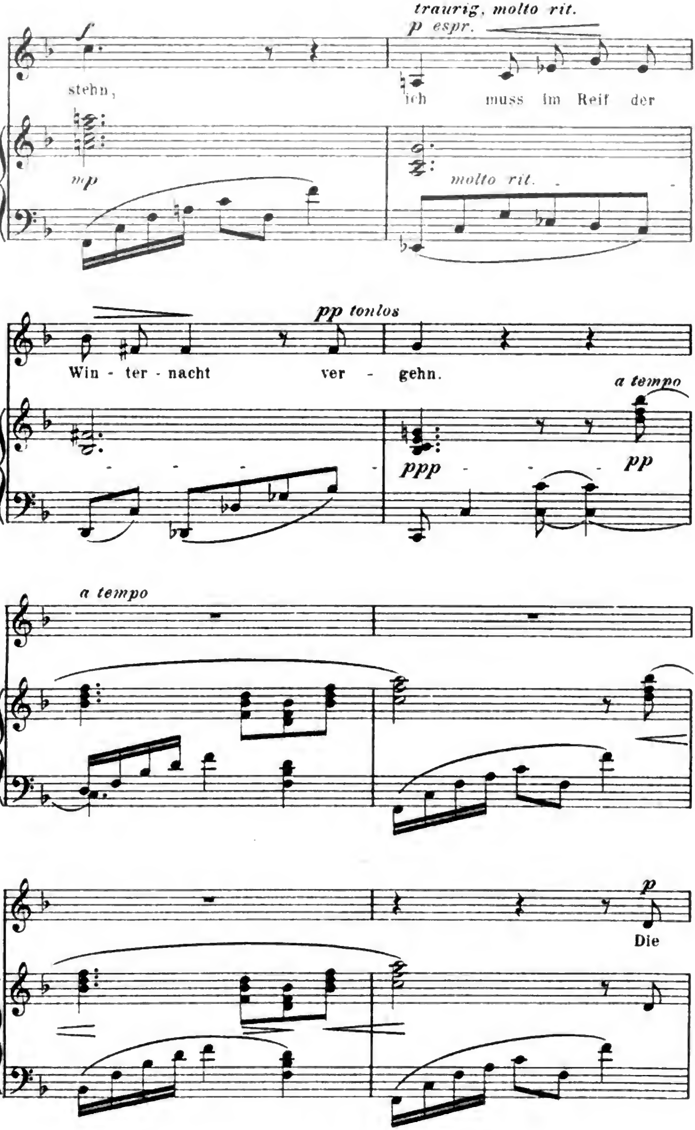
Artur Schnabel.

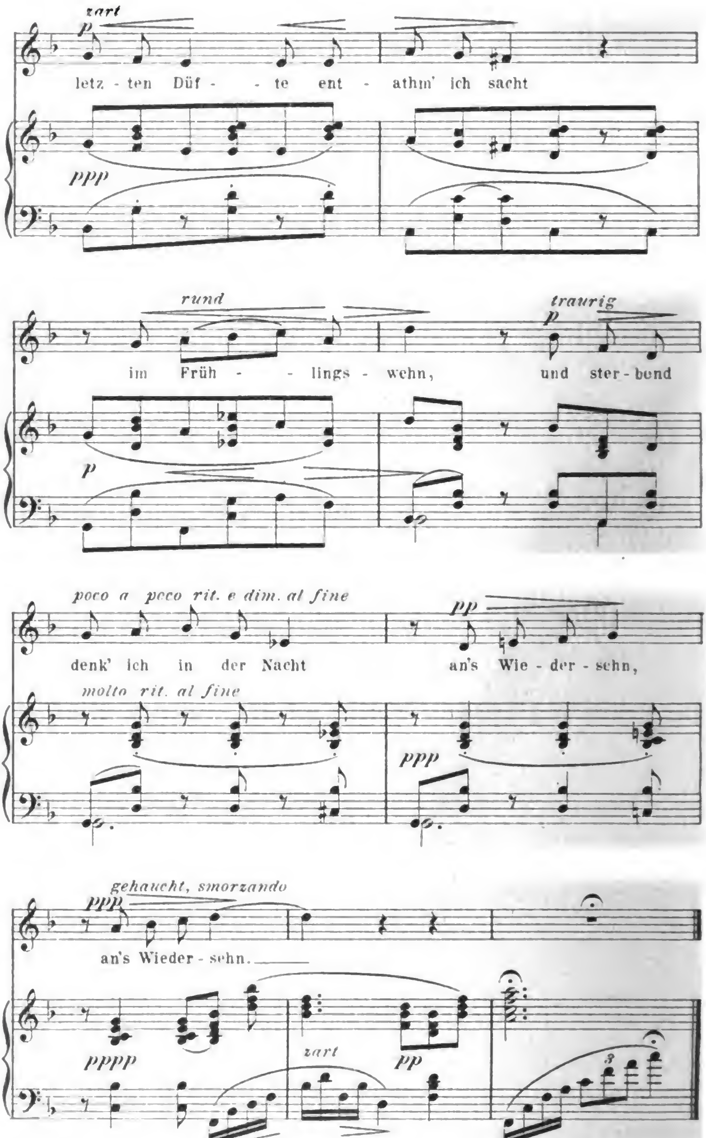
Op. 11. No. 9.
DAS VEILCHEN AN DEN SPANISCHEN FLIEDER
von Hanns Sachs.



Mit besonderer Bewilligung des Verlages Dreililien, Berlin.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.


poco rit.
ritenuto
trau - rig Tag und Nacht an's Wie - der - sehn,
poco rit.
ritenuto
rit.
f
an's Wie - der - sehn.
rit.
a tempo
p
pp
breit
f
rit.
poco rit.
Du wirst in Sommers Blü - ten - pracht noch leuchtend
breit
rit.


traurig, molto rit.
f
p espr.
stehn,
ich muss im Reif der
mp
molto rit.
pp tonlos
Win - ter - nacht ver - gehn.
a tempo
ppp
pp
a tempo
p
Die

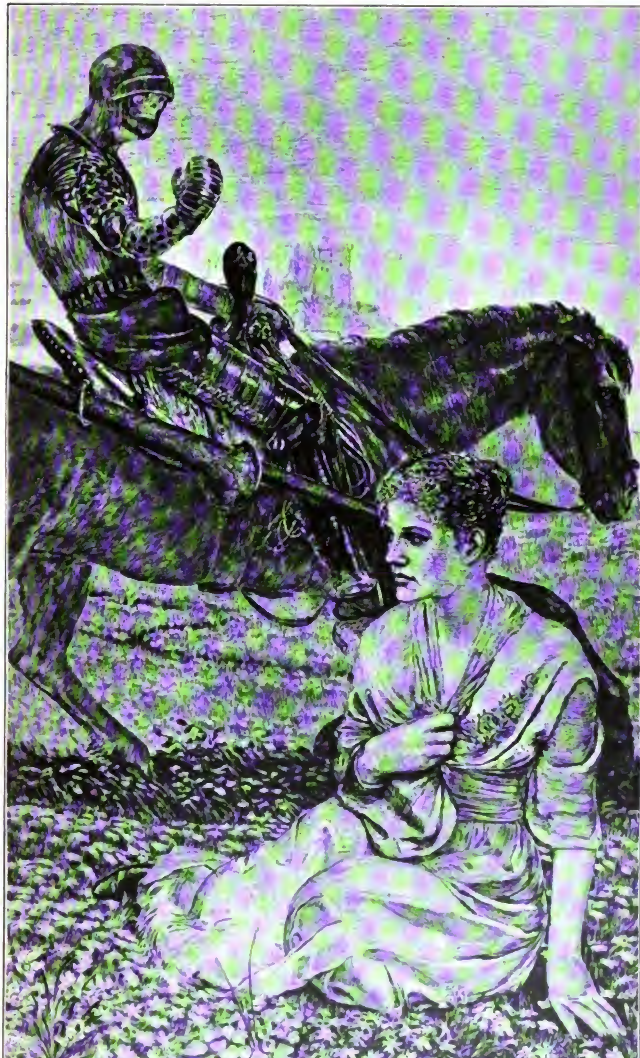


Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



KW

MAX KLINGER



KW

MAX KLINGER



KW

EDVARD MUNCH

15. Jahrg. Zweites Augustheft 1902. Heft 22.



DER KUNSTWART

Die Kunst und die kleinen Städte.

Im 15. Hefte des Kunstwarts sprachen wir von einer drohenden Theaterkrise, die einen verschärften Kampf zwischen der Kunst und den Machern zur Folge haben könnte. Wir erwähnten schließlich die Bürgschaft, die wir heute immerhin gegen eine Gewaltherrschaft des Minderwertigen besitzen, die literarische Presse und die Bühnen, die von eigenem künstlerischen Willen beseelt sind. Wir hätten etwa noch die Bühnenvereine nennen können, die unterschiedlichen „freien" Bühnen, in die ein frischerer Zug kommen würde, wenn wieder Kampfstimmung in der Luft liegen sollte. *Eine* Bürgschaft hätten wir damals besonders gerne genannt, wenn sie nicht vorläufig ein schöner Traum der Zukunft wäre. Wir meinen die starke künstlerische Macht, die in den kleinen Städten, in den deutschen Krähwinkeln liegen *könnte*, wenn wir uns nur recht kräftig bemühen wollten, sie zu erobern.

Die kleinen Städte mit ihrer traulichen Philisterbehaglichkeit werden bei uns zu sehr unter dem Gesichtswinkel des Scherzes betrachtet. Gegen den Scherz an sich haben wir selbstverständlich nichts, wir entsetzen uns gar nicht darüber, wenn die Honoratioren von Kuhschnappel einmal ausgelacht werden. Ach nein, wer über all die Honoratiorenverrücktheit der kleinen Städte nicht lachen kann, der kann sie auch nicht frohen Sinns genießen. Nur sollten wir beim Scherz nicht stehen bleiben; im Ernst gesprochen: wir sollten die kleinen Städte mit *ganzem* Ernst behandeln. Denn in der That: Wir gehören zu denen, die vor der Intelligenz der Großstädter keinen besonderen Respekt verspüren, die vielmehr in manchen Beziehungen (und nicht zuletzt in künstlerischer) die Intelligenz der wohlsituierten Bauern und Kleinstädter höher schätzen. Es ist wahr, der Großstädter bekommt im Strom der Welt einen freieren Blick; er ist beispielsweise in der Menschenwertung nicht ganz so abhängig von der Rangordnung der „Liedertafel" und des Kaffeekränzchens wie der durchschnittliche Kleinstädter. Er sieht um sich herum große Unternehmungen entstehen und sieht andere zusammenstürzen, ohne daß

darum der Bau der ganzen Welt zusammenfiele. Er hat weder vor dem Anfang einer größeren Sache noch vor ihrem etwaigen Zusammenbruch die schlimme Furcht, die innerhalb enger Mauern gedeiht; er hat mehr Unternehmungslust, Wagemut, Unerschrockenheit. Alles in allem darf man sagen, daß der Geist des Großstädters beweglicher ist, als der des Kleinstädters. Aber das hat auch seine Nachteile. Die Beweglichkeit wird schließlich beängstigend, die Gedanken hasten über hunderterlei Dinge hin, und jene oberflächliche Hochnäsigkeit stellt sich ein, die wir am Großstädter so gut kennen. Er nimmt alles als ganz selbstverständlich hin, auch das, was nicht nur dem Kleinstädter, sondern überhaupt dem tiefer Denkenden ein stilles Staunen abnötigt. Wenn in Berlin eine regelmäßige Verbindung mit dem Mars hergestellt würde, etwa so, daß man sie alle Stunde wie einen Vorortzug benützen könnte, so würde das zwar auch dem abgebrühtesten Berliner zunächst einige Worte der Anerkennung abringen. Nach wenigen Monaten indes würde er bereits nach Kräften auf die lüderliche Verwaltung der Marsbahn schimpfen, würde dringend kürzere Fahrzeit, bessere Abteile und höflicheres Benehmen der Marsbewohner verlangen. Kurz: ist der Kleinstädter langsamer, so hat er auch nicht jene unangenehme Blasiertheit des Geistes, die über alles die Nase rümpft. Es mag etwas umständlich hergehen, wenn er sich bemüht, einer Sache auf den Grund zu dringen, doch er sucht ihr wenigstens auf den Grund zu dringen, und das scheint uns nicht ganz unwesentlich zu sein.

Aber ist denn für die Kunst in den kleinen Städten überhaupt eine Daseinsmöglichkeit, vor allem für die am wenigsten an den Raum gebundene, für die Dichtkunst? Indem ich die Frage aufwerfe, denke ich ausdrücklich an die ganz kleinen Städte, an die so mit 5000 Einwohnern, wo ein Geheimrat eine Sehenswürdigkeit und ein französisches Billard im Gastzimmer eine Sensation ist, an die deutsche Kleinstadt, die wir alle so gut kennen — mit dem Wirt zum „goldenen Löwen," der abendlichen Stammtischrunde, den winterlichen Vergnügungen der „Harmonie," den Kaffeekränzchen und dem Klatsch. Ich glaube, daß hier sehr viel gethan werden kann, ja ich will nur gleich meine ganze Meinung sagen: ich glaube daß hier eine Macht schlummert. Nicht die Avantgarde zwar der Literatur, aber eine feste und standhafte — o, sehr standhafte! — Macht, die ich im Kampf gegen die Unkunst verdammt gern im Rücken wüßte.

Die Stille der Kleinstadt nimmt dem Menschen wenigstens nicht die Ruhe, die der Genuß der Kunst so unbedingt verlangt; die Großstadt nimmt sie ihm so restlos, daß man es beispielsweise einem abgehetzten Kaufmann gar nicht verdenken kann, wenn er abends lieber in die Kneipe läuft, als daß er bei einem Buch Erholung suchte. Die Erholung, die ihm das Buch gewähren könnte, verlangt ja zunächst eine Anspannung der Kräfte, die er gar nicht mehr leisten kann. Das ist in der Kleinstadt besser, in den allermeisten Fällen. Auch die so wohlthuende Berührung mit der Natur ist noch nicht aufgehoben; die Menschen sind noch nicht Kaffeehaus-, Asphalt- und Mitternachtsexistenzen geworden. Die Beschaulichkeit des ganzen Daseins scheint förmlich zur Beschäftigung mit der Kunst zu zwingen. Dem entspricht die Wirklichkeit nicht — wir wissen es. Wir dürfen die Schuld aber nicht allein in den kleinen Städten

suchen; sie liegt auch an denen, die von Berufswegen die Sache der geistigen Kultur zu vertreten haben. Sie haben sich viel zu sehr in die großen Mittelpunkte geworfen, sie haben das weite stille Land, das fern ab liegt von dem brausenden Lärm, viel zu sehr vergessen; sie haben, nicht ohne eine gewisse Wichtigkeit, viel zu viel theoretisiert und dabei die Propaganda durch die That vernachlässigt; ihre internen Streitigkeiten waren ihnen zu viel; das Volk, das zu erobern ist, zu wenig. Wahrhaftig, da haben die Familienblätter und was damit an „Kunst" zusammenhängt, die Lage besser begriffen. Sie haben sich mit aller Kraft in die kleinen Städte geworfen und haben dort Riesenerfolge gehabt. Gewiß, sie haben es leichter als wir; sie fälschen die Wirklichkeit einfach, bis sie den Vorstellungen und Vorurteilen der Frau Amtsrichter entspricht. Das können wir ihnen freilich nicht nachmachen und die holde „Süßigkeit" ihrer Poesie auch nicht. Aber an Thatlust und Thatkraft, an Unternehmungsgeist sollten wir sie billigerweise nicht nur erreichen, sondern übertreffen.

Ohne Zweifel, die Kleinstadt ist nicht nur still, sie ist auch eng, und der Sinn verengt sich in ihr. Ich weiß, daß Goethe dort nie ganz anerkannt werden wird, weil er „unanständig" ist; ich kenne die entsetzlichen Bedenken, ob ein Buch „passend" oder „unpassend" sei, und weiß auch, *was* sich alles in solchen gar nicht mehr menschenähnlichen Gehirnen als „unpassend" spiegelt. Ich weiß, daß man in solcher Stadt zu der Empfindung kommen kann, eine besonders raffinierte Form der Zuchthausstrafe durchzumachen, und mache mir über die ungeheure Schwierigkeit der Arbeit keine Illusionen, um so weniger, als die „Familienblätter" bereits so segensreich gewütet haben. Trotzdem: es steht noch nicht fest, wie viel auf Unterlassungssünden kommt, wie viel Schuld an der Verödung des Geisteslebens auf die Träger eben dieses Lebens fällt. Unter allen Umständen haben wir keinen Grund zur Verzweiflung, solange wir nicht lange, sehr lange gearbeitet haben. Es gibt auch in den kleinen Städten Menschen, die unter der Enge *leiden*, und was könnte diese Enge wohl besser aufheben als ein Buch, das die Welt ins Zimmer bringt oder wenigstens bringen kann? Ein paar Exemplare von solchen Menschen aber können in einer kleinen Stadt bereits einen großen Einfluß ausüben.

Daß eine *teilweise* Eroberung der kleinen Städte (um mehr kann sich's natürlich nicht handeln) Sache einer langen und zähen Arbeit ist, weiß niemand besser als der Verfasser dieser Zeilen, der selbst Kleinstädter ist. Was aber damit gewonnen würde, würde auch festhalten und nicht sofort abspringen, weil wieder einmal die Berliner Presse eine neue Mode „kreiert." Der Berliner Literatenlärm, der in so bewunderungswürdiger Weise die echte Kunst übertönt, dringt immerhin nur gedämpft in die kleinen Städte. Hier vermag er nicht dasselbe Unheil anzurichten wie in den großen Städten des Reichs, wo er in der lokalen Presse ein merkwürdig willfähriges Echo findet. Freilich, wenn es gelänge, den kleinen Städten wirklich künstlerische Macht zu leihen, wäre die Gefahr vorhanden, daß sie sich nicht nur dem Wechsel der Moden, sondern auch dem Wechsel der *Zeiten* widersetzten, wenigstens zunächst, — daß sie mithin gelegentlich ein künstlerisch reaktionäres Element wären. Aber selbst künstlerische Reaktionäre wären zunächst ein Fortschritt gegen-

über der jetzt in den Kleinstädten herrschenden blöden Dumpfheit und sentimentalen Familienkunst. Wir würden selbst im ungünstigsten Falle immer noch gewinnen und sogar viel gewinnen.

Es handelt sich nun um das „Wie" der Arbeit, und da möchte ich gleich bemerken, daß ich eine Eroberung großen Stils durch das geschriebene Wort für unmöglich halte. Natürlich sollte auch in dieser Beziehung geschehen, was irgend geschehen kann, vor allem sollte man von den besseren Familienblättern und der einflußreichen Provinzpresse soviel Raum gewinnen, als erhältlich ist. Die künstlerischen Zeitschriften werden im allgemeinen in den kleinen Städten nur vereinzelte Erfolge erringen; sie gehen der Agitation nicht voran, sie folgen ihr nach. Die literarische Agitation selbst muß, wie die politische noch in vielen Gegenden, durch das lebendige Wort bewirkt werden. Vorträge und Rezitationsabende wären die beiden besten Mittel, um die kleineren Städte zu wecken. Die Menschen gehen nun einmal leichter in einen Vortrag, als daß sie ein Buch durchlesen, zumal wenn ein geselliges Vergnügen die Sache beschließt. Die Vorträge müßten im allgemeinen einen bestimmten Dichter oder eine bestimmte Dichtung behandeln, ohne Theoretisiererei, warmherzig, anschaulich, leichtverständlich. Die Rezitationsabende müßten dann zu den Vorträgen in innere Beziehung gesetzt werden, sodaß sie dem Wort des Redners Leben leihen. Die Frauen werden uns leichter zu Bundesgenossen, das Schwerste ist es, den Mann zu gewinnen, der zwar für unsre Bewegung am wichtigsten, aber auch am tiefsten in platten Materialismus versunken ist. Man dürfte sich gar nicht scheuen, ihn auch auf den praktischen Nutzen aufmerksam zu machen, den unter Umständen der künstlerische Genuß mit sich führen kann — ich erinnere an die ernsteren Romane, die uns etwa die Bauern, Arbeiter, Junker oder den Mechanismus des Welthandels kennen lehren. Daß die ganze Arbeit von pädagogischem Takt getragen werden müßte, versteht sich am Ende von selbst. Verwegene Zigeuner soll man am liebsten nicht auf die entsetzten Kleinstädter loslassen.

Und dann noch eins: jede Provinz müßte ihre besondere Organisation erhalten, die in einer geeigneten Stadt der Provinz zentralisiert wäre. Redner und Rezitatoren wären bei vernünftigen Ansprüchen sehr wohl zu haben, und wenn man sich mit den geselligen Vereinen der kleinen Städte in Verbindung setzte, würde auch die materielle Grundlage zu beschaffen sein. In Schleswig-Holstein, wo ich die Verhältnisse am besten kenne, wäre der Plan entschieden zu verwirklichen. Wollen wir's, vielleicht mit dem Dürerbunde zusammen, versuchen?

Erich Schlaikjer.

Freie Bücherhallen.

(Schluß.)

Alle diese Ansätze aber, so wohlmeinend sie unternommen wurden, so viel Gutes sie auch fruchteten, über einen toten Punkt kamen sie am Ende nicht hinweg; Dr. Nörrenberg, ein verdienstlicher Vorkämpfer der deutschen Bücherhallenbewegung, nennt ihn treffend den „geistigen Kellergeruch", der dem Begriff und Namen der „Volksbibliothek" angeflogen sei. Das Volk hat einen sehr feinen Instinkt dafür, ob es sum-

marisch als „Volk“ oder als eine Gesamtheit von Individualitäten behandelt wird, deren menschlich Gemeinsames über den Schranken des Standes, der Bildung und des Besitzes steht. Wie wurden Volksbibliotheken bei uns zumeist begründet und unterstützt? Durch zahlreiche an sich ganz verdienstliche Schenkungen mehr oder minder abgelegter Bücher, an denen in einem Lande von jährlich 25,000 neu erscheinenden Druckschriften kein Mangel ist. Man hatte wohl auch das anfängliche Vorurteil des Berliner wissenschaftlichen Vereins und Raumers gegen schöne Literatur, gegen das Unterhaltsame fallen lassen, aber andrerseits eine um so tiefere Abneigung gegen die Werke der neuen Sozialwissenschaft gefaßt, die naturgemäß gerade das Publikum der Volksbibliotheken, den Arbeiter vor allem, interessieren mußten, wenn er in der Partei, die doch nun einmal die seinige war und ist, wenn er als Sozialdemokrat nicht nur „die Fahne der Idee hochhalten“, sondern auch mit Bewußtsein einer Ueberzeugung folgen und ihr politischen Ausdruck geben wollte. Da hier die Volksbibliotheken versagten, traten die neuen Arbeiterorganisationen, die Gewerkschaften mit ihren Parteibibliotheken in die Lücke, und sie entwöhnten einen sehr wertvollen Teil der Arbeiterschaft, gerade die „suchenden“ Köpfe der Volksbibliothek ganz. So blieb sie in den siebziger und achtziger Jahren, den Zeiten des Sozialistengesetzes und schwerer innerer Entwicklungskrisen eine etwas arg verstaubte, vermoderte Zuflucht vorwiegend der Frauen und der älteren Jugend; gleich der Stadtbibliothek, die nur noch weit mehr kostete und sehr viel weniger nützte, ein fossiles Institut, an dem niemand rechten Anteil nahm, von dessen Dasein und Daseinszweck die Wenigsten einen klaren Begriff hatten.

Die Benutzungszahlen der Volksbibliotheken Berlins erläutern das Gesagte recht anschaulich. Im Jahre 1871 betrug die Zahl der verliehenen Bücher 213,000, zehn Jahre später sind es 308,000, und abermals nach zehn Jahren, 1890/91 sind es 339,000 Bände; also während des ersten Jahrzehnts die immerhin ansehnliche durchschnittliche Steigerung um annähernd 10,000, im zweiten Jahrzehnt dann nur noch um 3000 Bände im Jahr, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß innerhalb dieses Jahrzehnts die Zahl der jährlichen Verleihungen einmal auf 402,000, ein andermal bis 362,000 hinaufsteigt, um dann später kläglich wieder auf 339,000 zurückzufallen. Wie aber sieht es im letzten Jahrzehnt aus? 1899/1900 vermerkt eine Steigerung auf das Doppelte, auf 693,000 Bände, ausgeliehen durch 27 Bibliotheken, denn auf diese Anzahl hatten sich die vier Mutterbibliotheken Raumers seit dem Jahre 1850 vermehrt.

Eine stattliche Familie, möchte man sagen. Ist da noch Grund zur Klage? Das ergibt sich wohl am einleuchtendsten, wenn wir jetzt einen vergleichenden Blick ins Ausland thun. Wir müssen das ohnedies, um die Wandlung zu erklären, die der Begriff der Volksbibliothek bei uns während des letzten Jahrzehnts erfahren hat und noch erfährt. Mit dieser veränderten Anschauung hängt auch der erstaunlich große und schnelle Wandel in der Benützung der Berliner Büchereien, wie ihn obige Zahlen darthun, aufs engste zusammen.

Unser Weg führt uns in die neue Welt. Auf dem jungen Kulturboden Nordamerikas begegnen wir freien öffentlichen Bibliotheken, dem

neuen Typus allgemeiner Büchereien zu einer Zeit, da man in Deutschland noch unschlüssig war, ob die Volksbibliotheken von Nutzen seien oder nicht. Gekommen ist das wohl so: Bücher waren drüben rar, denn wer auswanderte, packte sich dergleichen nicht gern auf. Dennoch konnte man der geistigen Trost- und Unterstützungsmittel keineswegs entbehren, noch dazu auf einem Boden, der das geringste Nachdenken, die bescheidenste Kenntnis mit reichem Segen lohnte. Was war natürlicher, als daß die Nachfrage nach Büchern uranfänglich das Angebot bei weitem überstieg und so das Buch zu einem Wertobjekt machte, das jedermann nicht nur zu besitzen wünschte, sondern dem er auch starke Gefühle der Achtung und Dankbarkeit entgegentrug? Sie waren ja doch fast alle längere oder kürzere Zeit Robinsons gewesen, oder auch Habenichtse, — was beinahe auf dasselbe herauskam — die reichen Farmer, die Fabrikanten, die Kaufleute allzumal. Sie wußten am eigenen Leben, was es heißen will, mit dem Durst nach Wissen, Denken und Können in der dunkeln Welt herumzutasten und auf ein gütiges Zufallslichtlein harren zu müssen. Und so waren sie, mochten sie im übrigen auch noch so smarte Geschäftsleute sein, dem Gedanken, möglichst zahlreiche freie Gelegenheiten zur selbstthätigen Bildung und Weiterbildung zu schaffen, von vornherein geneigt, und als Amtsträger in durchaus demokratisch-regierten Staaten weniger widerstrebend und bedenklich, als es unsere mannigfachen Obrigkeiten sein konnten. Gewiß stimmt diese Parallele nicht überall, die Stadt New-York z. B. mußte noch im Jahre 1886 durch einen Prozeß zur Erfüllung ihrer Gemeinpflichten auf diesem Gebiet genötigt werden, aber im Allgemeinen muß man den Amerikanern bezeugen, daß sie im Laufe des verflossenen Jahrhunderts mit erstaunlicher Energie an dem Ausgleich zwischen den Kulturen der alten und neuen Welt gearbeitet haben. Und nicht nur, wie wir wissen und an tausend täglichen Gebrauchsdingen neu erfahren, in der Technik und Mechanik geben sie uns die einst entlehnten Kulturwerte mit Zinsen zurück. Auch in Sachen der geistigen Kultur, gerade da, wo wir ihnen immer noch „über" zu sein glauben, müssen wir bekennen, daß sie uns sehr überflügelt haben, soweit die freie Nutzungsmöglichkeit geistigen Stoffes durch jede Begabung in Frage kommt.

Die Zahl der public libraries in den Vereinigten Staaten belief sich vor dem Jahre 1850 auf insgesamt neunzehn. Das ist bei der Größe des Landes wenig; rechnet man aber die zahlreichen Klub-, Vereins- und Universitätsbibliotheken hinzu, so bekommt man für das Jahr 1859 bereits 1297 Büchereien mit 4,281,000 Bänden zusammen. Natürlich geht es nicht an, diese gemischte Summe mit derjenigen zu kontrastieren, die wir um dieselbe Zeit aus den einfachen Zahlen unserer Volksbibliotheken erhalten, denn bei uns gibt es ja auch gelehrte und Vereinsbüchereien, die nur bestimmten Kreisen geöffnet sind. Trotzdem dürfen wir wohl in Ermangelung genauer Angaben mutmaßen, daß die Bücher von Vereinen, auch vor 1850, drüben einen ganz anderen Zuspruch gefunden haben werden, als damals und auch heute noch bei uns; dem Namen nach gehörten sie einem Verein, in Wahrheit aber las sie wohl Stadt und Land. Denn nur so wird die Thatsache erklärlich, daß Raumer auf seiner Reise, die er bereits 1841 vollführte, so starke Anregungen aus der verhältnismäßig reichen Wissensbildung

der Amerikaner, wie sie ihm unausgesucht als einfache Menschen und vermeintliche Hinterwäldler in den Weg kamen, für seine Heimatstadt Berlin schöpfen konnte.

Wie dem aber auch sei, das Wesentliche ist, daß die Entwicklung der Büchereien zum Nießbrauch für Jedermann auch in Amerika erst um das Jahr 1850 herum lebendig einsetzte, jedoch gleich von Anfang an ohne weitere Hemmnisse in eine freie und soziale Richtung einlenkte. Zur selben Zeit, als Raumer seine Idee bei uns mit soviel Zeitweiligkeiten ins Werk setzte, finden wir in Boston, der damals schon ansehnlichen Hauptstadt von Massachusetts, ein höchst charakteristisches Gegenbeispiel: der Bürgermeister selbst war es, der im Oktober 1847 vorschlug, aus Gemeindemitteln eine freie öffentliche Bücherei zu errichten, und um gesetzliche Genehmigung dazu nachzusuchen; denn das Gesetz dort verlangt für solche Ausgaben besondere Steuern, und die Einhebung dieser Steuern muß das Land erlaubt haben. Dies geschah denn auch ohne weiteres auf Antrag der Stadt. Nun hatte der Bürgermeister aber mehr gethan, er gab 20,000 Mark aus seiner Tasche her, mit der Bedingung, daß 50,000 öffentlich dazugesammelt würden. Dies geschah, und Boston hatte im Umsehen einen sehr stolzen Allgemeinbesitz mehr. Nicht lange, und ein Büchergeschenk im Werte von 200,000 Mark kam hinzu, weitere Vermächtnisse, teils groß, teils kleiner, folgten, die Stadt war auch nicht spröde — gab sie doch in den Jahren 1855—60 zusammen acht Mark auf den Kopf der Bevölkerung aus — ein großes Zentralgebäude wurde für etwa 10 Millionen Mark errichtet, mit Lesesälen, Fahrstühlen und allen sonstigen Bequemlichkeiten, zehn Zweiganstalten, zahlreiche Abgabestationen thaten sich nach und nach auf, und so steigerte sich die Benutzung im Jahre 1898/99 auf 1,245,842 entliehene Bücher, bei einem Bestande von 716,000 Bänden und einer Einwohnerzahl von einer halben Million, die auch noch reichlich andere Gelegenheiten zum Lesen hatte. An jährlichen Steuern stehen heute zur Verfügung über eine Million, was also etwa 2 Mark auf den Einzelnen ausmacht, dazu kommen noch Stiftungserträge. 1897 wurden 41,116 Bände neu angeschafft, 269 Beamte besorgen die Geschäfte, in kaum 7 Minuten erhält ein Jeglicher jedes gewünschte Buch, sofern es nicht verliehen ist.

Ja, das klingt uns wie ein Märchen aus Schlaraffenland, und ist doch alles nüchternste Wahrheit. Nicht anders als eine tropische Fruchtlandschaft, nur ins Geistige übertragen, mutet uns das Kulturbild dieses kleinen Staates Massachusetts an, von dessen 349 Stadt- und Landgemeinden nur sieben ohne freie öffentliche Büchereien geblieben sind, das sind 11,000 Köpfe gegenüber den zweieinhalb Millionen der Gesamtbevölkerung. Wen es gelüstet, weitere Aufschlüsse zum Zweck der genaueren Vergleichung mit heimischen Verhältnissen zu bekommen, der benütze die Schilderung Schultzes in dem vorher erwähnten Buche.

Wir streiften schon die Frage einer gesetzlichen Festlegung der Gemeinschaftspflichten in dieser Sache; wir begegnen Bibliotheks-Gesetzen in einer ganzen Reihe von Staaten der betriebsamen Nordostecke, dem geistigen Zentrum Nordamerikas überhaupt. Daß es im geographischen Zentrum Staaten gibt, die gleichwie Nebraska, Dokata, Texas u. a. m. nur eine oder zwei Bibliotheken fürs ganze Land besitzen, ist ja

sehr erklärlich. Die Vereinigten Staaten bilden eben nur eine politische, keineswegs eine kulturelle Einheit. Wären sie dies, so brauchten sie — könnte man einwenden — des gesetzlichen Schutzes und Zwanges für Bildungszwecke nicht. Es ließe sich weiter sagen: Auf einem so alten Kulturboden wie beispielsweise dem unsrigen wachsen und reifen dem Menschen aus dem Milieu tausend Dinge zu, die „drüben" erst mit Mühe aus dicken Büchern erlernt werden müssen. Demgegenüber berührt es aber doch seltsam, daß ein europäisches Land von reichen Ueberlieferungen wie Großbritannien schon seit fünfzig Jahren eine außerordentliche Energie auf dem Gebiet der freien öffentlichen Bibliotheken entwickelt, und merkwürdigerweise hier früher zu einer allgemein gesetzlichen Grundlage gelangt ist als in seinem Volksschulwesen; denn der Schulzwang wurde dort einheitlich erst im Jahre 1870 durchgeführt; das erste englische Bibliotheksgesetz dagegen, die sogenannte „Ewart Bill" stammt aus dem Jahre 1850.

Wie es in einem Lande überwiegend des Handels und der Industrieen das Natürliche ist, hatte man in England nur die Städte vor Augen, und das ist so geblieben, bis auf den heutigen Tag. Die Bill, wie sie gegenwärtig besteht, zeigt sich als ein kleines Meisterstück in der Art, wie die Gemeinden von mindestens 5000 Einwohnern zur Selbstbestimmung in dieser Sache genötigt werden können: Der Bürgermeister muß auf Verlangen von wenigstens zehn Steuerzahlern eine Abstimmung sämtlicher Besteuerten vornehmen lassen darüber, ob eine regelmäßige Bibliotheksabgabe erhoben werden soll. Die einfache Mehrheit entscheidet; lehnt sie ab, so kann sie nach Jahresfrist wiederum befragt werden. Die Abgabe darf einen Penny auf je ein Pfund gezahlter Steuern nur ausnahmsweise überschreiten. Durchschnittlich entfallen aber auf den Einzelnen 40 Pfennige im Jahr; das ist nicht viel, aber wie Vieles wird damit geleistet!

Vor Einführung der Bill gab es laut Feststellung einer parlamentarischen Untersuchungskommission im ganzen Reiche nur eine einzige Bibliothek, die jedermann leicht zugänglich war; alle übrigen waren gelehrte und Vereinsbibliotheken. Der Bericht verweist auf die 250 öffentlichen Büchereien des Festlandes, auf die mehr als hundert in den Vereinigten Staaten. Vielleicht war dieser letzte Hinweis der eigentliche Sporn, denn wer ließe sich gerne vom eigenen Kinde geistig in den Schatten stellen? Genug, das Gesetz ward angenommen und alsbald von einer ganzen Anzahl Städte angewendet. Zuerst von dem tapferen Norwich mit 150 gegen 7 Stimmen; Manchester konnte 1852 die erste öffentliche Bibliothek dem Gebrauch übergeben. Ziemlich spät, von 1882 ab, entschloß man sich in London zur nachhaltigen Beteiligung; immerhin brachte die Stadt im Jahre 1894/95 bei einem Jahresetat von 350 Millionen Mark 1,030,000 Mark Bibliothekssteuern auf, und an dieser Summe waren nur zwei Drittel der gesamten Steuerbezirke, nur die, welche Bibliotheken beschlossen hatten, beteiligt. Schade, daß die Benutzungsziffern und der gegenwärtige Bücherbesitz dieser Bibliotheken genauer nicht bekannt sind, für das Jahr 1895/96 hat man als unvollständige Zahlen festgestellt einen Besitz von 416,000 Bänden, die etwa 4½ Millionen Mal ausgegeben bezw. benutzt wurden, die Zahl der Lesesaalbesucher belief sich im selben Jahre auf mehr als 11 Millionen.

Die Zahlen Berlins aus demselben Jahre sind folgende: 27 Bibliotheken mit 95,763 Bänden und 463,000 Verleihungen; Lesesäle gab es damals in Berlin überhaupt noch nicht.

Allerdings ist London doppelt so groß als Berlin, aber man vergesse nicht, daß die obigen Zahlen nur aus einem Teil der 95er Londoner Bibliotheken — nur von 26, bezw. 22 — gewonnen und also auch nur für ihn bezeichnend sind. Um aber nicht einseitig die Großstadtverhältnisse allein zu vergleichen, seien auch die Zahlen angeführt, die Ernst Schultze für 160 Städte und Gemeinden Englands 1898 ausgerechnet hat: Auf etwa 18 Millionen Menschen verteilt sich ein jährlicher Steuerertrag von 4,1 Millionen Mark. Auf den Einzelnen entfallen dabei durchschnittlich 40 Pf., und das ist ihnen viel zu wenig, Gesuche um Erhöhung der Steuer über den Penny hinaus sind nicht selten. Erinnern wir uns, daß Berlin, das ja in Sachen der Volksbibliotheken für Deutschland immer noch vorbildlich ist, bis vor wenigen Jahren nur 2 Pf. durchschnittlich pro Kopf bezahlte, und heute* mit vieler Mühe bei $5^1/_2$ Pfennigen angelangt ist, so dürfte uns der Unterschied am ehesten einleuchten. An Städte wie Boston mit seinen 2 Mark jährlicher Büchereiabgaben darf man dabei schon gar nicht denken.

Aus der ganzen Art der Begründung der „free public libraries“ in England erhellt, daß es sich hier nicht um eine geistige Almosenpflege handelte, sondern um eine öffentliche Einrichtung zum Nutzen aller Kreise. Wenn zu Anfang andere Beweggründe mitspielten, wenn man in den vierziger Jahren mehr an das gebildete Bürgertum dachte, so ist das, aus dem damaligen sozialen Gesichtskreise betrachtet, erklärlich genug. Sobald aber das Parlament die allgemeine Bedeutung der Angelegenheit durch ein Gesetz anerkannt hatte, rückte diese aus der begrenzten Interessensphäre eines Standes oder herrschenden Systems notwendig heraus. Und wie sehr erstaunen wir, wenn wir sehen, wie das Parlament nicht ein oder ein paar Mal, vielleicht momentanen Zeitströmungen folgend, sich der Sache gesetzlich annimmt, sondern insgesamt 35 verschiedene Gesetze binnen fünfzig Jahren zum weiteren Ausbau der öffentlichen Bibliotheken erläßt. Wie erstaunen wir, wenn wir in zahlreichen größeren Städten einer Munifizenz in der Ausstattung dieser Büchereien begegnen, welch erstere in der Anlage geräumiger gutgelegener Sonderbauten nur das Selbstverständliche zu thun meint. Nicht selten findet man Museum und öffentliche Bibliothek in einem Gebäude vereinigt; Vortragssäle, in denen die Schulbildung auf allen erdenklichen Gebieten fortgesetzt wird, schließen sich an, und neben den Lesehallen für Erwachsene ist auch auf Räume für Kinder Bedacht genommen. Lesehallen — die elf Millionen Besucher von 1895 in London beweisen, ein wie starkes Bedürfnis nach Orientierung über die Vorgänge des Tages in der Menge vorhanden ist, sie beweisen, ein wie gutes Mittel wider den verblödenden übermäßigen Alkoholgenuß hier seit langen Jahren gehandhabt wird. Bei uns kennt man dergleichen oft kaum dem Namen

---

* Nämlich 1901. Für das Jahr 1902 wurden 173,340 Mk. städtischen Zuschusses in den Haushaltsplan gestellt, das sind 70,000 Mk. mehr als im Vorjahre, und so erhöhen sich die $5^1/_2$ auf 9,1 Pf. im Durchschnitt.

nach, auch heute noch, wo eine sehr energische Reformbewegung eingesetzt und manchen Schritt vorwärts gethan hat.

Die Anfänge sind bis in die ersten neunziger Jahre zurückzuverfolgen. Die soziale Welle, die das Invaliditäts- und Altersversicherungs-Gesetz ins Trockene trug, war damals zwar nicht stark genug, etwas Wesentliches für die geistige Wohlfahrt auszurichten, aber die Geister wurden doch geweckt und bewegt. Die „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung" begann 1892 mit der systematischen Förderung ländlicher Volksbibliotheken und hat bis zum Jahre 1899 einschließlich im Ganzen 54,500 Mark dafür ausgegeben. 1901 konnte sie, mit 20,000 Mark vom preußischen Kultusministerium unterstützt, mit 51,000 Mark beinah die achtfache Jahressumme gegen den früheren Durchschnitt aufwenden. Ihr allein ist es zu danken, wenn im dunklen Osten, in Westpreußen, Posen, Pommern u. s. w. die Arbeit des Lehrers nicht mehr so trübe wie bisher versandet. Der Hunger wächst auch hier mit dem Verkosten: 1898 liefen an Gesuchen um Begründung oder Unterstützung von Bibliotheken ein 593; 1899 — 500; 1900 aber 1031 aus allen Teilen des Reiches. Hier ist es wohl angebracht, der fleißigen Arbeit Heinrich Sohnrey's zu gedenken: in seinem „Land" ist der Sinn für die Bedeutung auch der kleinsten Dorfbibliotheken immer wieder einmal ermuntert und gestärkt worden. — Die „Deutsche Gesellschaft für ethische Kultur", 1892 gegründet, wandte eine ähnliche Fürsorge den Städten zu, indem sie nach Maßgabe ihrer beschränkteren Mittel öffentliche Lesehallen errichtete. War die unmittelbare Wirkung dieser Versuche erfreulich, so war es die mittelbare weit mehr: wenn Berlin heute etwa ein Dutzend städtischer Lesehallen neben den Volksbibliotheken besitzt, so gab den Anstoß dazu, wie der städtische Bibliothekar Dr. A. Buchholz selber sagt, die obige Gesellschaft mit ihrem Versuch aus dem Jahre 1895, und anderswo nahmen die Dinge wohl denselben Verlauf. Die „Comenius-Gesellschaft" legte das Hauptgewicht auf die Agitation, und in der That kann es wohl kaum einen schärferen Ansporn geben als die nachdrückliche Vorführung von Thatsachen, wie sie uns unsere Vettern überm Gewässer billig genug liefern. Unsere Tageszeitungen, die doch jeden blinden Böllerschuß von drüben nach Klang und Wirkung bis ins Feinste zu beschreiben pflegen, haben aber für diese stille und ausdauernde Festungsarbeit nur selten einmal ein Wort, noch seltener einen rechten Blick übrig.

Auch die Regierungen sahen sich mit hineingezogen. Es half ihnen nichts, wenn sie auf die starken Ausgaben für die großen Landes-, die Universitäts- und Museumsbüchereien hinwiesen. Allerdings betragen die Aufwendungen Preußens für die Königl. Bibliothek in Berlin und die der Universitäten des Landes heute insgesamt weit über eine Million Mark. Hält man aber die Jahressummen der einzelnen Städte London und Boston mit je einer starken Million daneben, so erscheint diese Summe doch nicht eben hoch. Und außerdem hat England bekanntlich auch eine gewaltige Landesbücherei im britischen Museum, und dazu in seinen Universitätsstädten die notwendigen gelehrten Sammlungen, die vom Staate unterhalten werden, genau so wie bei uns in Deutschland. Die 50,000 Mark, die Kultusminister Dr. Bosse 1899 erstmalig vom preußischen Landtage zur Förderung

von Volksbibliotheken verlangte und erhielt, bedeuten da wirklich noch nicht viel. Ehrenhalber sei noch erwähnt, daß neben den sächsischen Staaten, Württemberg und Baden neuerdings auch Mecklenburg-Schwerin einen staatlichen Zuschuß leistet: 1900 bewilligte der Landtag 3000 Mark.

Man könnte im Zweifel darüber sein, ob denn bei ordentlicher Rührigkeit der Gemeinden eine staatliche Teilnahme, die sich ja dann nicht, wie in Sachsen, überall aufs Geldgeben zu beschränken pflegt, überhaupt erwünscht und nötig sei. Dr. Bosse hat zwar, als er jene erste Rate erhielt, in einem ansehnlichen Erlaß an die Regierungspräsidenten die Notwendigkeit vermehrter und verbesserter Volksbüchereien dadurch begründet, daß er sehr richtig auf das gesteigerte Bedürfnis nach geistiger Fortbildung in den unteren und mittleren Schichten der Gesellschaft aufmerksam macht. Auch wird nichts dagegen einzuwenden sein, wenn er politische Zeitungen ausgeschlossen wissen will; knappe Mittel verwendet man billig für noch nahrhaftere Kost. Aber es steht zu befürchten, daß die staatlichen Organe auch der politischen Handliteratur, soweit sie nicht rein vaterländische oder genauer: patriotische Tendenzen verfolgt, sondern die Parteibestrebungen zu kennzeichnen sucht, äußerst ablehnend gegenüberstehen werden. In diesem Punkte haben sich die Anschauungen seit dem Minister v. Massow nur um ein Geringes verschoben, während die Verhältnisse von Grund aus andere geworden sind: wir haben das allgemeine und gleiche Wahlrecht, und das setzt einen Grad geistiger Selbständigkeit voraus, der mit einem einseitigen Verfahren unserer Regierenden schlechterdings unvereinbar ist. Gewiß leuchtet es zunächst ein, daß sie z. B. der Sozialdemokratie nicht Vorschub thun wollen, indem sie auf solchem Wege deren Ideen propagieren helfen. Und doch gibt es auf die Dauer auch hier kein anderes Schutzmittel als Abhärtung durch die frische Luft unbehinderten Wissens und Könnens, durch die Erziehung zur Kraft der freien Entschließung. Noch freilich sind wir, in Preußen wenigstens, nicht so weit. Sollen wir da wünschen, die Regierung hielte sich vom ganzen Büchereiwesen abseits? Mit nichten; es gibt eben so sehr viele kleine Gemeinden, deren Armut den Luxus einer Volksbibliothek nicht erlaubt, da soll der Staat nach seiner Weise nur helfen, so viel er irgend vermag. Grundsätzlich muß allerdings die Forderung der Selbständigkeit für die Gemeinden auch in dieser Sache aufrecht erhalten werden.

Schon aus den obigen wenigen Thatsachen entnehmen wir mit ziemlicher Deutlichkeit, daß gegen das Jahrhundertende hin die Anschauungen über Wert und Wesen der Volksbibliotheken bei uns in Fluß gekommen sind. Man hat hie und da einzusehen begonnen, daß die „Bücher- und Lesehallen“, wie Nörrenberg, Jeep, Reyer u. a. sie mit unermüdlichem Eifer ins Leben zu rufen trachteten, etwas durchaus Wesensverschiedenes sind von den kümmerlichen Volksbibliotheken alten Stiles. An die üblen Erfahrungen, die die Freunde dieses neuen Bibliothekstypus mit der neuen großen Landesbücherei Posens, der Kaiser Wilhelms-Bibliothek vor einigen Jahren machten, darf man da freilich nicht denken, denn mit Alldeutschlands Hilfe wurden wir dort nur um eine vorwiegend gelehrte Bibliothek reicher,

die auch ihren ursprünglichen nationalen Zwecken kaum ganz dürfte gerecht werden können. Aber die Entwicklung hat während der letzten drei bis vier Jahre doch manches Erfreuliche gebracht, und wenn die Steigerung der praktisch thätigen Teilnahme nur zehn Jahre im gleichen Verhältnis andauert, werden wir ein gutes Teil unserer Versäumnisse wett gemacht haben. Dazu sollen uns vor allem auch die Schenkungen und Stiftungen helfen, die von Privatleuten in jüngster Zeit wiederholt für Bücherhallen und verwandte öffentliche Bildungsanstalten geschehen sind. Auch hierin ist uns das Ausland lange voraufgegangen.

Wir sahen bereits, wie wirksam der Bürgermeister von Boston seine Schenkung im Jahre 1847 zu handhaben wußte. Die praktischen Amerikaner bethätigten seinen Grundsatz noch oft: nur, wenn ihr gewillt seid, euch die Schenkung durch eigene Leistungen zu verdienen — dann bekommt ihr sie! hieß es den Gemeinden gegenüber wie meist in Amerika, so auch in England. Allen Gebern voran leuchtete Andrew Carnegie, der bekannte frühere Eisenkönig, ein Milliardär Nord-Amerikas, von Geburt ein blutarmer Schotte. In einer verständigen und warmherzigen Schrift über „Die Pflichten des Reichtums" bezeichnet er sieben Wohlfahrtseinrichtungen als die der Unterstützung am meisten bedürftigen, die beste Gemeingabe aber ist ihm eine Bücherei für jedermann, denn als er noch Maschinenjunge war, wußte er niemand besseren Dank als dem braven Oberst Anderson, der seine 400 Bände alle Sonnabend den strebsamen Burschen zur leihweisen Benutzung freigegeben hatte. Und schon bei Lebzeiten solle man sein Geld gebrauchen, nicht erst aufs Sterben warten. Er hat das für seine Person redlich befolgt und mehr als 100 Millionen Mark bisher vergeben, davon etwa 63 Millionen lediglich für Bibliothekszwecke in Amerika und Schottland. Noch ganz kürzlich wies er 23 Millionen zur Gründung von 65 Zweig-Bibliotheken in Groß-Newyork an, wohl die gewaltigste Schenkung, die je für einen besonderen öffentlichen Bildungszweck von privater Seite gemacht worden ist. Daneben sehen die beträchtlichen Stiftungen von Crerar und Newberry im Betrage von 20 Millionen Mark, oder die aus dem gesamten Staate Massachusetts mit 32 Millionen gar nicht mehr so bedeutend aus. Schade, daß eine genauere Schätzung der Schenkungen in Amerika nur bis zum Jahre 1876 bekannt geworden ist, es kommen bis dahin aufs ganze Bundesgebiet fast 120 Millionen Mark. Wir schätzen sehr bescheiden, wenn wir bis 1900 eine Gesamtsumme von mindestens 300 Millionen nur für Zwecke der freien Bücherhallen annehmen.

Was Carnegie für Amerika, das ist, wenn auch in beschränkteren Maßen, P. Edwards für England. Auch er ursprünglich ein armer Teufel, der dann durch seine Zeitungs- und Verlegerthätigkeit reich wird und nun Millionen an die Büchereien wendet. In ganz England wurden von 1854—1889 an Schenkungen aufgebracht etwa 20 Mill. Mark, während der kurzen Spanne von 1888—1896 dagegen mindestens 15 Millionen, also eine durchschnittliche Steigerung auf das Drei- bis Vierfache. Man rechne dazu die regelmäßigen Einnahmen aus der Bibliothekssteuer, die heute die fünfte Million Mark bereits überschritten haben dürfte, und man hat ein ungefähres Bild von der

wachsenden Kraft, welche durch die Idee dort drüben in stete Bewegung gekommen ist.

Bei uns in Deutschland sind wir über insgesamt $3^1/_2$ Millionen noch nicht wesentlich hinausgelangt. Die Summe scheint noch kleiner, wenn man bedenkt, daß allein im einen Jahre 1901 bei uns für Gemeinzwecke mehr als 80 Millionen Mark* privat gestiftet wurden; auf freie Bildungsanstalten, Bibliotheken entfielen davon 4,2 Mill., und obwohl nicht diese ganze Summe öffentlichen Bücherhallen zu Gute kommen wird, können wir doch aus ihr und aus der Entstehungsart jener drei Millionen entnehmen, daß die Schenkungen in demselben Grade zunehmen, in welchem das kommunale Interesse für öffentliche Bücherhallen an Kraft und Ausdehnung gewinnt. Das ist wenigstens eine Erfahrung, die Amerika und England gemacht haben, und die wir unseren Gemeindeverwaltungen, wenn sie auf den Beutel drücken, um der „privaten Wohlthätigkeit freien Lauf zu lassen", — nur immer aufs neue vorhalten müssen; je mehr sie aufwenden, desto reichlicher kommt ihnen die freiwillige Hilfe. So wars ja bei den Krankenhäusern auch.

Jene unsere $3^1/_2$ Millionen nun geben insofern kein ganz richtiges Bild, als bei uns die Stiftungen für bibliothekarische Sonderzwecke einen verhältnismäßig breiteren Raum einnehmen als anderwärts. So hat im März 1899 Krupp in Essen eine geradezu musterhafte Bücherhalle mit namhaften Kosten eröffnet, aber ausschließlich für seine 25,000 Arbeiter und Beamten. Dr. Abraham schenkte der von ihm gestifteten musikalischen Bibliothek in Leipzig neuerdings 400,000 M. Die zwei Millionen der Gehe-Stiftung in Dresden sind vorwiegend für das staatswissenschaftliche Gebiet festgelegt, und die Bücherhalle des Grassi-Museums in Leipzig beherbergt nur Material über Kunst und Kunstgewerbe. Alle diese Stiftungen also zählen formell nicht mit, so sehr sie ihren ideellen und realen Werten nach ins Gewicht fallen.

Am reichsten bedacht wurde selbstverständlich Berlin. Professor Leo mit 1,354,000 Mark und Verlagsbuchhändler Heimann mit 600,000 Mark gaben allein mehr als die Hälfte der gesamten Stiftungssumme für öffentliche Bücherhallen her. Dann folgt Professor Abbé in Jena, der bekanntlich die Arbeiter seiner optischen Werkstätten schon seit Jahren mit dem besten Erfolg am Reingewinn beteiligt, mit 150,000 Mark. Für die zu Anfang 1902 in Bremen neu eröffnete erste Lese-

* Ich kann es mir nicht versagen, die deutschen und amerikanischen Schenkungsbeträge aus den letzten vier Jahren hier neben einander zu stellen. Mögen sie auch, als absolute Größen verglichen, die Dinge sehr im schiefen Winkel zeigen — ihren relativen Wert behalten sie doch, und ihre unvermeidliche Unvollständigkeit dürfte so rechts wie links im Verhältnis die nämliche sein. Es wurden gestiftet:

1898	in Deutschland	27,4	Mill. Mk., in den Verein. Staaten	161,5	Mill. Mk.
1899	„ „	39,1	„ „ „ „ „ „	266,6	„ „
1900	„ „	60,5	„ „ „ „ „ „	191,8	„ „
1901	„ „	80,7	„ „ „ „ „ „	456,2	„ „

Die Zahlen für Deutschland sind der Ehrentafel des „Arbeiterfreundes," die für die Verein. Staaten einer Uebersicht der „New York Times" entnommen; die ersteren enthalten nur Wertbeträge von mehr als 1000, die letzteren nur solche von mehr als 21,000 Mk.

halle wurden binnen kurzem Schenkungen im Werte von 350,000 Mark gestiftet. Auch in Hamburg gibt es — bereits seit Oktober 1899 — eine Bücherhalle, die von einer dortigen Vereinigung gegründet und dann vom Staate mit jährlich 20,000 Mark unterstützt wurde. Aus Charlottenburg, Köln, Stuttgart, Elberfeld, Straßburg u. s. w. kommen Nachrichten über Stiftungen, und als Kuriosum sei erwähnt, daß in Oldenburg der Ministerialbote a. D. Jocken 300 Mk. testamentarisch für die Volksbibliothek bestimmt hat. Die Gabe dieses einfachen Mannes sollte Manchem zu denken geben.

Vor allem der hohen Obrigkeit in den Städten, über deren Unzugänglichkeit doch immer noch arg geklagt wird. „. . . Bei den privaten Instituten", schrieb ein Fachmann kürzlich — „begegnen wir fast durchweg bewundernswerter Opferwilligkeit, und zwar in ausgedehntem Umfange auch bei Leuten, die mit Glücksgütern wenig gesegnet sind, bei den kommunalen Bildungsanstalten dieser Art bis heute einem ängstlichen Sorgen und besorgten Zurückhalten, als ob jede Stadtverwaltung erst einmal eine andere unvorsichtigere vorangehen und ein unsicheres, unbekanntes Gebiet untersuchen und prüfen lassen wollte, um dann auf sicherem Wege nachfolgen zu können." Auf solche Art geschieht es, daß in den reichen Hansestädten von amtlicher Seite noch so gut wie nichts geleistet wird, denn was bedeuten die glücklich erlangten 20,000 Mark für die 650,000 Einwohner und die Milliarden Hamburgs? In Bremen und Lübeck verhält sich der Senat meines Wissens noch heute gänzlich teilnahmlos. Die Stadt München unterhält nur eine Volksbibliothek mit 8000 Mk., Breslau dagegen ihrer mehrere und Lesehallen dazu mit einem jährlichen Aufwand von (1902:) 52,000 Mark. In Leipzig, der großen Bücherstadt, hat die Stadt für sämtliche Volksbibliotheken kaum viertausend Mark übrig; in Dresden zahlt sie 14,400 Mark an zwölf Anstalten, aber die Zahl der ausgeliehenen Bände will nicht recht steigen: es waren 1900/01 nur um 121 mehr als im Vorjahre. Während es Berlin zur gleichen Zeit mit 12,000 neuen Bänden auf ein Mehr von 100,000 Verleihungen brachte, und Krupp eine Verkehrssteigerung sogar von 50 vom Hundert verzeichnete: von 94,000 auf 141,000 Bände. Das liegt an der veränderten Organisation, die hier wirksam ist, an der täglichen Oeffnung der Anstalten und ihrer ausgiebigen Versorgung mit Arbeitskräften, die den Leser nicht automatisch bedienen, sondern mit ihrem Wissen nach Möglichkeit unterstützen. Solche Kräfte, denen meist ein wissenschaftlich gebildeter Bibliothekar vorsteht, kosten freilich Geld, aber wenn das Kapital, das geistige wie materielle, das in den Büchern steckt, nicht verkommen, sondern ausgenutzt werden soll, dann darf man die Auslagen zur Flüssigmachung nicht scheuen. Es wird in Städten und Städtchen ja ohnedem so gern und viel reguliert und geleitet, daß man Stockungen dieser Art am ehesten beseitigen sollte.

Als ein gestocktes Uebel, als richtige Mumie ist auch die vornehm gelehrte „Stadt- und Ratsbibliothek" allen freudigen Männern der Bücherhalle ein beständiger Stein des Anstoßes. Sie fragen mit Recht: Was nützen diese kostspieligen Liebhabereien der Stadtverwaltungen? Dahingegen: Was k ö n n t e n sie nützen, wenn man sie, soweit sie

nicht urkundlichen Wertes sind — hinausstellte in die freie Luft des Tages, in den Arbeitskreis der strebenden Geister? Das Gleiche ließe sich fragen der Unzahl von Vereinsbüchereien gegenüber, die wie die Veilchen im Verborgenen blühen und geduldige Staubträger sind all des bunten Büchersegens, den die urgetreuen, aber scheidenden Mitglieder freundlich gerührt zu spenden pflegen. Nicht, als ob nur Makulatur in die stattlichen Schränke gefüllt würde! Aber die guten Werke, wer fischt sie sich aus dem Chaos so bald heraus? Auch der gute Lotse, der ansehnliche Bücherwart kann da nicht immer helfen, denn sein Verzeichnis leidet gewöhnlich an chronischer Unvollständigkeit, an welcher natürlich niemals er, sondern immer ein minderwertiger Amtsvorgänger schuld ist. Im übrigen quittiert er im Namen des Vereins höchst würdevoll jegliche Schenkung, denn da der wandernde Herr Kollege doch den ganzen Bücherkram nicht auch diesmal wieder mit auf die Reise schleppen kann, läßt er dies und jenes eben da, wo es ihm am bequemsten dünkt, und das ist die Vereinsbibliothek. Und gesetzt auch, sie würde gelesen, wie lange dauert es, so ist der doch immerhin begrenzte Kreis mit dem, was einen interessiert, „durch", und die Schränke, oder auch nur der Schrank steht wieder träumerisch in seine eigene Weisheit versunken da. Er ist „Eigentum des Vereins" mit allem, was drin ist, und diese Würde füllt sein Dasein aus. Wie anders doch, wenn die Vereine sich lediglich auf ein paar notwendige Nachschlagewerke beschränken und allen übrigen Bücherbestand dem allgemeinen Nutzen in öffentlichen Lesehallen darbrächten! Das hinderte ja durchaus nicht die Annahme der schwerwiegendsten Verlassenschaften, aber nur zum Zwecke der Ueberführung an den rechten Ort, an dem sie allen und also auch den Vereinsmitgliedern selbst Nutzen brächten.

Wir lenken mit diesen Dingen bereits ins engere Fachgebiet, in das umstrittene der förderlichsten Organisation. Indessen ist ein weiteres Eingehen an dieser Stelle unthunlich; wer sich genauer unterrichten will, muß schon zu den Schriften der Nörrenberg, Schultze, Jeep, Reyer u. a. greifen. Namentlich die Arbeit Professor Reyers in Wien hat ein bewundernswertes organisatorisches Meisterwerk zu Wege gebracht, das umso höher zu bewerten ist, als es schon seit Jahren, seit Lueger Bürgermeister wurde — ohne die geringste Unterstützung der Gemeinde fortgeführt wird. Und dabei entwickeln die Büchereien Wiens, die obendrein teilweise durch eine geringe Leihgebühr mit erhalten werden müssen, eine Energie, die von den 28 Anstalten Berlins bisher noch nicht erreicht wurde: Dank eben der vorzüglich zentralisierten Organisation Reyers, der ein Zusammenwirken sämtlicher Volks- und einiger gelehrten Bibliotheken Wiens durchgesetzt hat, wurden 1899 rund 1,884,000 Bände ausgegeben. Berlin blieb damals mit 693,000 Ausleihungen weit unter der Hälfte zurück.

Kein Zweifel, daß die weitere Entwicklung der Bücherhallen noch allerhand Wünsche verwirklichen wird, die vorerst hie und da laut geworden sind, aber bald stärker wiederholt werden dürften. Noch sind Abbildungen von Werken der bildenden Künste und der Architektur, Vorlagenwerke, Stiche, Meisterbilder usw. bei uns fast garnicht in Betracht gezogen worden, während man in Amerika schon manche

Bücherei mit schönen Beständen dieser Art findet; desgleichen in England. Und bei der Musikfreude, die in Deutschland herrscht, sind auch Musikalien-Abteilungen nur eine Frage der Zeit.

Aus diesen wenigen Entwicklungszügen und Beispielen wird die Richtigkeit der eingangs aufgestellten Behauptung: wir seien in diesen wichtigen Kulturarbeiten zur geistigen Wohlfahrtspflege über Gebühr zurück — mit ziemlicher Sicherheit zu belegen sein; Folgerungen ergeben sich von selbst, wenn wir uns nur einig darüber sind, daß nichts in der Welt Bestand und Entwicklung hat, wenn nicht durch die Kraft, die Klarheit, die Ausdauer seines inneren Wesens. Bisher haben wir immer noch die geistigen Angelegenheiten als unser natürliches und vornehmstes Arbeitsfeld geachtet, und wenn wir endlich wieder in den politischen Welthändeln nachdrücklicher mitreden können, so haben wir das nicht der gepanzerten Faust allein zu danken, sondern doch wohl zuerst der Kraft und der Klarheit des Kopfes, die diese Faust regieren. Die großen Kriege der Menschheit, die Kriege, aus denen neues Leben quillt, werden in Zukunft noch ganz anders als bisher friedliche Kulturkämpfe sein, wo nicht der Zerstörende, sondern der Schaffende siegt. Sorgen wir beizeiten, daß der natürliche Reichtum unseres Volkes, seine Fruchtbarkeit an allgemeinen und großen Lebenswerten nicht dereinst aus Mangel an Pflege versiege, denn auch der schwerste Boden sauert am Ende, wenn die Pflugschar aussetzt. Die Philanthropen des 18. Jahrhunderts gedachten alle Menschen durch die reine Vernunft glücklich zu machen, wir begnügen uns mit sehr viel weniger, wir wollen nur die Mittel und Wege erleichtern, damit sich ein Jeglicher nach Maßgabe der eigenen Fähigkeiten und Antriebe zu höheren Daseinsgefühlen, besseren Lebenseinsichten durcharbeiten kann. So wenden wir uns nicht mehr einzig an die Vernunft, sie mit fetten Kenntnissen gleichsam zu spicken, sondern an den ganzen Menschen, der nach jenem veralteten Rezept doch nur darbt gleichwie — um im Bilde zu bleiben — jenes arme Vogelvieh, dem man die Leber überfüttert. Zum Wissen und Denken gehört das Empfinden, und dessen sorgsame Pflege obliegt uns darum so sehr, weil ein mark- und gemütloses Scheinwesen kraftprahlend in unseren Tagen umgeht und von Uebervielen noch obendrein als ein sichtbares Zeichen geistigen Gereiftseins staunend gepriesen wird. Eine „Masse", d. h. geistig Minderwertige wird es, wenn wir die Menschheit als Organismus auffassen, stets geben, so lang es eben eine Menschheit gibt, aber eine solche Masse kann im Durchschnitt besser oder schlechter sein. Die freien Bücherhallen können gewaltig dazu helfen, den Schein einer seichten Zivilisation, bis zu dem es unsere Zeit gebracht hat, in das Wesen einer gehaltvollen Kultur zu vertiefen.

Eugen Kalkschmidt.

Giuseppe Martucci.

Die Aufsätze über Enrico Bossi (Kw. XIV, 22 u. 24) haben mir bereits einmal Gelegenheit gegeben, von moderner italienischer Musik zu sprechen und darauf hinzuweisen, welchen Aufschwung sie infolge der mächtigen Wirkung der neudeutschen Kunst wieder zu nehmen beginnt. Es hat sich auch Widerspruch gegen meine Darstellung geregt. Besonders die deutschen Halbkomponisten sehen es nicht gern, wenn auf den überfüllten Markt noch ausländische

Ware importiert wird. Und daß sie gar gut sei und noch Besseres verspreche, läßt ihnen den Gedanken an einen recht strengen Zolltarif für Musikalien angenehm erscheinen. Ich kann diesen Herren nicht helfen. Bei mir liegt schon wieder ein Stoß italienischer Musik, guter Musik, deren Dasein zu verhehlen ich nicht verantworten kann. Es kommt aber demnächst auch wieder manches gute Deutsche mit daran, und niemand wünschte mehr, daß man bei uns Deutschen weniger, dafür aber mehr gute Musik schriebe, als ich.

Der Italiener heißt diesmal Giuseppe Martucci, und seine hier anzuzeigenden Werke sind sämtlich bei Fr. Kistner in Leipzig erschienen. Alle lassen sie erkennen, daß der Komponist das Heil der italienischen Musik in der Verschmelzung deutscher Geisteselemente mit dem natürlichen italienischen Klanggefühl erblickt. Er geht in der Bevorzugung der deutschen Gedankenfülle und Gedankenverwertung noch weiter, als Bossi und läßt die nationalen Elemente ganz zurücktreten; auch die Formen, die er bevorzugt, sprechen von dem Ehrgeiz, es den besten Deutschen gleichzuthun.

Wer vergleichende Kunstgeschichte getrieben hat, wird darin keinen Fehler sehen. Es ließ sich nicht bestreiten, daß die Italiener aus rein geschichtlichen wie künstlerischen Gründen im 19. Jahrhundert nicht mehr die Rolle in der Musik gespielt haben, die sie lange behauptet hatten, daß sie insbesondere den Einfluß verloren, das Geben verlernt hatten. Einst hatten wir von ihnen genommen; viel, sehr viel haben wir ihnen zu verdanken, und niemand wird diesen Einfluß als verwerflich bezeichnen. Wie ein Schütz ohne italienische Einflüsse nicht denkbar wäre, wie Händel ihrer Verwertung einen großen Teil seiner Universalität verdankt, so wäre auch die Kunst Mozarts nicht, was sie ist, wenn die italienische Luft nicht viele Knospen seiner Musik zum Blühen gebracht hätte.

Während wir so die für unsere Tonkunst brauchbaren Kräfte der italienischen Kunst mit der eigenen Natur verbanden, blieben die Italiener im festen Banne der Tradition. Ihre ältere Kultur hatte zunächst nicht das Bedürfnis nach neuen Anregungen und geriet so innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit in die Lage, entweder stagnieren zu müssen oder dort als Schülerin zu lernen, wo sie einst mindestens als austauschende Kameradin gegolten hatte. — Mir scheint's ein Beweis für die gesunde Kraft und das beste Zeugnis für eine sehr entwicklungsfähige Zukunft, daß die italienischen Musiker den zweiten Weg wählten. Und schon sind sie mehr als bloße Schüler. Schon verarbeiten sie die Ergebnisse ihrer Studien in durchaus selbständiger Art und haben so ein Recht, nicht bloß südlich der Alpen gehört zu werden. Ich hoffe wenigstens, daß man dies für Martucci gern zugeben wird.

Beginnen wir mit seinem Klavierquintett op. 45. Nachdem Schumann sein berühmtes Quintett op. 44 geschrieben hat, haben neue Werke einen schweren Stand bei den meist sehr konservativen Freunden der Kammermusik. Deshalb sage ich gleich, daß Martuccis op. 45 dem geliebten op. 44 von Schumann an Klangschönheit nicht nachsteht, daß es eines der schönsten Kammermusikwerke ist, die ich kenne. Ohne wesentliche Neuerungen einzuführen, weiß der Komponist den feststehenden Charakter der einzelnen Sätze so ursprünglich zu treffen, daß man überall das Gefühl hat: Das mußte sich so aufbauen. Alles verdankt einer lebendigen Persönlichkeit und der Notwendigkeit, sich künstlerisch auszusprechen, seine Entstehung. Im ersten Satz viel stürmische Kraft und drängende Sehnsucht, musikalisch reiche und doch klare thematische Arbeit; im zweiten viel Gesang, schöne, vornehme Kantilenen, weiche, verträumte

Zwischensätze, leidenschaftlicher Ueberschwang des Empfindens. Im Scherzo leicht faßliche, prägnante Themen, sehr kunstvolle rhythmische Verschränkungen und Verschiebungen, viel Humor und Laune, am Schlusse eine sehr schön motivierte Ueberführung des Hauptthemas in die Sphären des Adagio; im Finale endlich ein frisches sich Ausleben, prächtig stolze und jubelnde Themen, fein abgetönt durch Klänge, die von stillem Glück reden; ohne Wolken, ohne Kampf, ein echter — bekanntlich sehr was Schweres! — schön angelegter und prächtig durchgeführter Schlußsatz. Das Werk hat eine Zukunft, möge sie bald anbrechen und überall, wo man Sinn für die Klangreize der Kammermusik hat, zur herzerfreuenden Gegenwart werden.

Und wo man nicht zu fünft Kammermusik pflegen kann, nehme man Martuccis op. 52, die Fismoll-Sonate für Violoncello und Klavier oder op. 62, das Klavier-Trio in Es-dur vor.

Die ungewöhnliche Tonart der Sonate ist mit gutem Grunde gewählt. Es ist viel düster-leidenschaftliche Erregung und Klage in dem Stück, und selbst das Scherzo erhält durch den unsymmetrischen Aufbau seiner Satzglieder etwas von dieser inneren Unruhe. Es ist mit seinem Trio, das mit feinem Geschmack volkstümliche Elemente verwendet, übrigens ein Kabinetstück bester Art.

Bedeutender noch ist das Trio op. 62. Im ersten Satz, dessen schlichtes Hauptthema durch ganz unscheinbare harmonische Wendungen ein außerordentlich vornehmes Relief erhält, ist der Durchführungsteil sehr zu rühmen und der eigentümlichen Klangwirkung der Coda zu gedenken. Das Scherzo ist sehr groß angelegt und frappiert durch die Kunst, mit der die Themen kontrapunktisch verbunden sind. Ist es auch, wie Manches bei Martucci, mit Brahms verwandt, so verfällt es doch nicht in den Fehler, durch bloße Imitation der Manieren des Vorbilds über den Mangel an eignem Geist hinwegtäuschen zu wollen. Martucci hat das Recht, die Brahmssche Technik zu verwenden, weil er sie nur, sobald sie seinen Themen günstig ist, zur Darstellung seiner Ideen benutzt und nur in ihren Grundzügen, nicht in ihren kleinen spezialistischen Sonderlichkeiten beibehält. — Der bedeutendste Satz des Trio ist vielleicht das Adagio. Es gibt wenig Sätze in der Kammermusik, die in gleichem Umfange entworfen und mit den Mitteln, die die drei Instrumente zur Verfügung stellen, die großen Maße wirklich zu füllen imstande sind. Die alte Wahrheit, daß man am Adagio großen Stiles den wahrhaften Musikdichter erkennen könne, weil er da nicht durch geistreiche Arbeit fesseln und kleine Perlen an einander reihen dürfe, sondern strömende Melodie geben müsse, ist schon oft wiederholt worden, wenn man einem Komponisten etwas Unangenehmes oder etwas Liebes sagen wollte. Angesichts dieses Adagios kann man, denk' ich, Martucci den Besitz dieser espansione, wie die Italiener sagen, zuerkennen. Man verlasse sich aber nicht auf den ersten Eindruck, der bei der großen Ausdehnung des Satzes wahrscheinlich ungünstig sein wird, und urteile überhaupt nur nach einer vollendeten Aufführung, in der sich die Fäden der Melodie klar und deutlich von Instrument zu Instrument ziehen, und die mit aller Freiheit und Poesie diesem Kunstwerk zu wirklichem Leben verhilft. Durch und durch Leben ist auch das prächtige Finale.

Martucci liebt die Kammermusik. Auch die drei Stücke für Violine und Klavier (op. 67) und die drei für Violoncello und Klavier sind eigentlich nichts als verkappte Kammermusik, d. h. Sonatensätze. Wer in ihnen leichte Unterhaltungsmusik sucht, hat sich verrechnet. Aber wenn wir intime Abende für die Pflege der Kammermusik hätten, dann müßten diese Stücke mit auf die

Programme, und Dilettanten mit gutem Geschmack, einem guten Spieler am Klavier und klingenden Streichinstrumenten sollten sich den Genuß nicht versagen, den die Stücke geben können. Aber nicht durchspielen und unbefriedigt weglegen! „Res severa verum gaudium“ heißt es auch hier, nicht der Technik wegen die nur im Klaviersatze hier und da etwas verwegen wird, sondern wegen des Gesamt-Tenors der Werke. In einem großen Konzert z. B. zwischen Symphonien und Trillern gespielt, versagen sie völlig. Und doch sind sie das Beste und Größte, was ich in dieser kleinen Litteratur aus der neuen Zeit kenne. op. 67 Nr. 1 ist eine poetische Improvisation voll Wohllaut und Stille, Nr. ein feines Genrebild voll Anmut und Grazie; Nr. 3 heißt mit allem Recht Allegro passionato. Von den Stücken für Violoncello wird Nr. 2 wegen der von uns Deutschen kaum zu erreichenden Klangschönheit seiner langgezogenen Melodien allen Cellisten und den meisten Hörern das liebste werden. Aber obwohl es wirklich zum Schwelgen im Ton herrlichste Gelegenheit gibt, ohne daß selbst „höher organisierte“ Wesen durch Banalitäten beleidigt würden möchte ich auch das große Allegro (Nr. 3) den in Frage kommenden Musikern und Liebhabern sehr empfehlen. Wie in allen den genannten Werken, so tritt auch in den drei Klavierstücken op. 76 zu Tage, daß Martucci selbst sehr gut Klavier spielen muß. Darum werden auch diese Stücke, von denen ich Nr. 2 und 3 den Preis geben möchte, nicht überall die Aufnahme finden können, die sie verdienten. Sechs Lieder endlich, die als op. 68 erschienen sind, kommen für uns fast nur als Beiträge zur Entwicklung des italienischen Liedes in Betracht. Sie müssen mit dem italienischen Texte, den sie sehr gut deklamieren, schön klingen und könnten in ihrer Feinheit (vgl. Nr. 5) vielen Deutschen als Muster dienen, wie man auf grobe Effekte verzichtet.

Es bleiben noch die beiden umfangreichsten Werke Martuccis, sein Klavier-Konzert in B-moll (op. 66) und die Symphonie in D-moll (op. 75) zu besprechen. Je mehr man in die Schönheiten des ersten eindringt, um so tiefer wird das Bedauern darüber, daß der geschäftsmäßige Betrieb im Konzertleben unserer Tage für Werke dieser Art keinen Platz hat. Das Konzert gehört zu jener kleinen Gattung moderner Klavierwerke, die das Orchester durchaus als gleichwertigen Faktor dem Solo-Instrument gegenüber stellen, zum Ausdruck ihrer Ideen rein symphonische Technik verwenden und die Klangeffekte, die der virtuose Klaviersatz der Modernen erlaubt, nur im Dienste höherer rein künstlerischer Absichten benutzen. Aber diesem vornehmen Wollen verbindet sich bei Martucci ein gleich bedeutendes Können, und die symphonische Anlage, wie die Mitwirkung des Klaviers motivieren sich gleichsam selbst durch die Wahl und die Verarbeitung des technischen Materials. So wird die innere Notwendigkeit erreicht, die jedes große Kunstwerk haben muß. Der erste Satz ist gleich groß in der Führung der einzelnen Melodien, wie in der Entwicklung seiner Themen und der zum Teil grandiosen klanglichen Wirkung. Und nach der Gefühlstiefe des reich koloristisch ausgezeichneten Larghettos wirkt die Frische des Schlußsatzes, der mit sicherer Kunst bekannten Vorbildern nachgefühlt ist, ohne seine Selbständigkeit zu verlieren. Warum hört man aber solch ein Kunstwerk nie? Es erfordert allerdings enormen Fleiß und müßte als Hauptwerk des Konzertabends gelten, in dessen Programm es stünde. Das Orchester will wie in einer Symphonie studiert sein, und selbst bei den besten Kapellen wäre es unbedingt nötig, daß Orchester und Solist mehrmals sehr gründlich mit einander probierten, wenn Licht und Schatten ganz den Absichten des Komponisten gemäß verteilt sein sollen. Solange das Werk

nicht so und so oft aufgeführt ist, macht eine einzige, gute Aufführung einem Dirigenten und Orchester mehr Arbeit, als drei der üblichen Symphonie-Konzerte mit all ihren Nummern. Und solche Umstände liebt man in den modernen Schnellröstereien mit elektrischem Betriebe nicht. Am ehesten könnten noch gute kleine Hofkapellen so was leisten. Oder könnte nicht eines oder das andere der reisenden Orchester sich mit einem Pianisten verbinden und, um die viele Mühe nutzbar zu machen, das Konzert auf einer seiner Rundreisen mit führen? Vielleicht ist's aber dazu zu „undankbar"! Es hat eben Alles, wo's ums Geschäft geht, immer einen Haken.

Die Symphonie Martuccis wird mit demselben Unrecht von den Dirigenten der großen Orchester vernachlässigt. Sie ist dadurch mit Draesekes tragischer Symphonie verwandt, daß sie sich an die geistig und musikalisch reifsten Menschen wendet und der Menge nicht die geringste Konzession macht. Auch liegt ihr wohl wie jener ein verschwiegenes Programm zu Grunde. Daß sie mit der „Neunten" Beethovens verwandt ist, hat bereits Kretzschmar bemerkt, dessen sehr hartem Urteil ich allerdings nicht beistimmen kann. Er hält all die Größe für gemacht und schreibt: „Der künstliche Rausch, in dem Martucci im ersten Satze des Werks spricht, wirkt zu stark abstoßend. Sein Hauptthema kann für eine Sammlung vorgemerkt werden, in der die größten Leistungen musikalischen Schwulstes Unterkunft finden sollen" und weiterhin: „Pose und Selbsttäuschung haben bei der Komposition dieser Symphonie ohne Zweifel mitgespielt." Ich bin der Ueberzeugung, daß diese scharfen Worte niemand unterschreibt, der alle die hier besprochenen Werke des Komponisten in sich aufgenommen hat. Und auch für die Symphonie glaube ich noch an die Anerkennung nicht bloß ihrer musikalischen Gediegenheit, sondern auch ihrer künstlerischen Größe. Es wäre dringend notwendig, daß einer unserer großen Dirigenten, der vollständiger Orchesterbeherrscher ist und außerdem Liebe, Zeit und Verstand für Novitäten hat, sich des Werkes annähme. Ein von Nikisch in Berlin gemachter Versuch, dem Werke Freunde zu gewinnen, hat, so viel ich weiß, leider bei Kritik und Publikum nicht rechtes Verständnis gefunden. Vorläufig empfehlen wir allen, die sich inzwischen mit dieser Symphonie vertraut machen wollen, das Spielen des vierhändigen Klavierauszuges, der sicher, wenn er gründlich studiert ist, vielen Hausmusikanten großen Genuß bereiten wird. Freilich, ohne das Werk gehört zu haben, werden nur die besten Dilletanten sein Wesen rasch erfassen. Man gehe von den beiden Mittelsätzen aus, in denen man aber auch stets sorgfältig die führenden Stimmen verfolgen muß. Im ersten Satze wird besonders der D-dur-Eintritt nach dem erregten Abschnitt, der den großen Orgel-Punkt auf d enthält, auch am Klavier sehr schön wirken. Die vielen rhythmischen Freiheiten des ersten und letzten Satzes sind zudem schon vom erzieherischen Standpunkt aus sehr gute Uebungen im symphonischen Spielen. Ich halte aber auch ihre Kraft und ihre Steigerungen nicht für posiert, sondern für echte Empfindung einer allerdings stark deutsch beeinflußten, aber temperamentvollen italienischen Künstlernatur. Georg Göhler.

Lose Blätter.

Aus Goethes Jugendbriefen.

Vorbemerkung. Wieder ist Goethes Geburtstag da, wieder empfinden wir alle mit innigem Glücke, daß er uns noch lebt. Und das ist eine köstliche Folge der Anderthalbjahrhundert-Feier vor drei Jahren gewesen, daß wir beim erneuten Naheherantreten an seine Gestalt schier allenthalben die Liebe in uns empfunden haben, die nicht nur vom Kopf zum Kopfe, sondern vom Herzen zum Herzen drängt. Die Goethe-Philologie mit ihren Erzeugnissen tritt gegenwärtig weit zurück hinter jene Gaben, die zum Teil allerdings ohne ihre Vorarbeit kaum möglich wären, doch aber zugleich Zeugnisse eines neuen Geistes, eines neuen Verhältnisses zu Goethe sind, eines neuen Verlangens nach dem Erfassen des herrlichen Menschen in ihm. Wir haben von den Bodeschen und von anderen Veröffentlichungen, die solchem Ziel zustreben, schon gesprochen, auch die Steinsche Ausgabe der „Goethe-Briefe", von der jetzt bei Elsner in Berlin die ersten zwei Bände erschienen sind, gehört in ihre Reihe. Denn keiner kann das Gewordene ohne das Werden verstehn, nichts aber zeigt uns das Werden Goethes klarer als seine Briefe.

Daraufhin bitten wir, auch die folgenden Proben anzusehn. Mit dem Briefe eines Fünfzehnjährigen an einen Siebzehnjährigen beginnen sie, und wenn's uns bei der Pracht dieser Jünglings-Rede schwer wird, ernst zu bleiben, so glückt es den frisch dem Kolleg entnommenen Vermahnungen des Leipziger Studentleins an seine Schwester auch nicht recht, uns zu imponieren. Noch im Folgenden menschelt's viel bei Goethe, aber niemals versteckt er dieses Menscheln, wir sehen ihn auch immer, wie er ist. Und so gewinnt auch das Edle in ihm unwiderstehliche Ueberzeugungskraft, wie sich mit dem Reifen seines Geistes ein Stück Naturschönheit ohne Gleichen vor uns aufrollt.

*

An Buri, der damals Vorsitzender der „Arkadischen Gesellschaft Philandria", eines jugendlichen Tugendbundes, war, Goethes erster bekannt gewordener Brief:

Wohlgebohrner,

Insonders Hochzuehrender Herr,

Ew. Wohlgebhrn werden Sich wundern, wenn ein unbekannter sich untersteht, bey Ihnen eine Bitte vorzubringen. Doch billig solten Sie mit allen Denjenigen, die ihre Verdienste kennen, nicht erstaunen. Da Sie wohl wissen können, daß ihre Eigenschafften selbst auch noch in fernern Ländern als wo ich wohne die Gemüther Ihnen eigen zu machen vermögend sind.

Sie sehen aus meiner Vorrede, daß ich zur Zeit, um nichts als ihre Bekanntschafft anhalte, biß Sie erfahren, ob ich werth bin, ihr Freund zu seyn, und in ihre Gesellschafft einzugehen.

Werden Sie über meine Kühnheit nicht unwillig, und verzeihen Sie ihr. Ich kann nicht anders, denn wenn ich auch länger schweigen und ihre grose Eigenschafften insgeheim verehren wolte, wie ich bißher gethan habe, so würde mir dieses die größte Betrübnüß von der Welt erwecken. Keiner von meinen Freunden die Sie kennen, gönnt

mir dieses unschätzbare Glück. Vielleicht ist auch ein kleiner Neid Schuld daran. Aber eben fällt mir die beste Ursache ein, Sie wollen keinen Menschen, der meinen Fehler hat in ihre Bekanntschafft bringen, damit Sie deswegen nicht zur Verantwortung gezogen werden. Ew. Wohlgebhrn werden wißen, daß wir unsere Mängel gar gern bedecken, wenn wir einen Zutritt zu einer Persohn, die wir verehren, zu erlangen suchen. Ich aber habe es mit dem Freyer im Raabener[1] gemein, daß ich meine Fehler voraus sage. Ich weiß zwar, daß Ihnen die Zeit bey meinem Geschwätze sehr lang werden wird, doch was hilfts, einmal müßen Sie es erfahren, entweder vor, oder nach der Bekanntschafft. Einer meiner haupt Mängel, ist, daß ich etwas heftig bin. Sie kennen ja die colerische Temperamente, hingegen vergißt niemand leichter eine Beleidigung als ich. Ferner bin ich sehr an das Befehlen gewohnt, doch wo ich nichts zu sagen habe, da kann ich es bleiben laßen. Ich will mich aber gerne unter ein Regiment begeben, wenn es so geführt wird, wie Mann es von ihren Einsichten erwarten kann. Gleich in dem Anfange meines Briefes, werden Sie meinen dritten Fehler finden. Nemlich daß ich so bekannt an Ihnen schreibe, als wenn ich Sie schon Hundert Jahre kennete, aber was hilfts, diß ist einmal etwas, das ich mir nicht abgewöhnen kann. Ich hoffe Ihr Geist, der sich nicht an Kleinigkeiten, wie das Ceremoniel ist, bindet, wird mir es verzeihen, glauben Sie aber, daß ich niemals die schuldige Hochachtung außer Acht setze.

Noch eins fällt mir ein, ich habe auch denjenigen Fehler mit dem vor angeführten Mann gemein, nemlich, daß ich sehr ungedultig bin, und nicht gerne lange in der Ungewißheit bleibe. Ich bitte Sie entscheiden Sie so geschwind als es mögl ist

Dieses sind die Haupt-Fehler. Ihr scharfsichtiges Auge wird noch Hundert kleine an mir bemercken, die mich aber dennoch, wie ich hoffe, nicht aus ihrer Gnade setzen sollen, sondern alles wird vor mich reden, und meine Fehler so wohl als mein Eifer werden Ihnen zeigen, daß ich bin und beständig bleiben werde

Meines Wohlgebohrnen und
Insonders Hochzuehrenden Herrn
aufrichtigst ergebener Diener
Joh. Wolfgang Goethe.

Franckfurth
d 23den May
1764.

*

An Cornelie Goethe. (Leipzig) d. 13. Oct.

Ha! Ha! Ha! — Schwestergen du bist erz närrisch. ich habe gelacht. Reinecke der Fuchs Ha! Ha! Ich habe über das ganze Heldengedicht[2] nich so gelacht wie über deinen Rost[3] der Fuchs und der Stallmeister sein Bruder. Warrlich ich schreibe kein Trauerspiel. Wenn Voltaire gewust hätte daß er so sollte aufgeführet[4] werden, wer weiß! — la! la! la! wenn Rostens Haar Feuer gefangen hätte! Ha! da wäre

[1] Der Satiriker G. W. Rabener (1714—71) in den „Satirischen Briefen".
[2] Nach Löper ein Gedicht von Joh. Adam Horn.
[3] Nach Geiger vielleicht ein Sohn des Freiherrn v. Rhost in Frankfurt; im Brief schreibt Goethe von „Rostius, dem Vater des Fuchsen".
[4] Frankfurter Liebhaberaufführung von Voltaires „Zaïre".

es gegangen wie dort da mann einst in der Provinz Zairen fürstellte. Es fiel ein Licht herab und Droßmanns Turban fing an zubrennen. Die Comödiantin welcher das seidene Sacktuch gehörte wovon die Kopfbinde verfertigt war sprang herfür rupfte dem Sultan die Haube vom Kopfe und löschte! — Aber — Ha! Ha! ich kan für lachen nicht mehr Ha! Ha! —

*

An J. J. Riese.[5] Leipzig 20. Oktober 1765.
Morgens um 6.

Riese, guten Tag!

den 21. Abends um 5.

Riese, guten Abend!

Gestern hatte ich mich kaum hingesetzt um euch eine Stunde zu widmen, Als schnell ein Brief von Horn kam und mich von meinem angefangnen Blate hinweg riß. Heute werde ich auch nicht länger bey euch bleiben. Ich geh in die Commoedie. Wir haben sie recht schön hier. Aber dennoch! Ich bin unschlüßig! Soll ich bey euch bleiben? Soll ich in die Commödie gehn? — Ich weiß nicht! Geschwind! Ich will würfeln. Ja ich habe keine Würfel! — Ich gehe! Lebt wohl! —

Doch halte! nein! ich will da bleiben. Morgen kann ich wieder nicht da muß ich ins Colleg, und Besuchen und Abends zu Gaste. Da will ich also jetzt schreiben. Meldet mir was ihr für ein Leben lebt? Ob ihr manchmal an mich denkt. Was ihr für Professor habt. & cetera und zwar ein langes & cetera. Ich lebe hier, wie — wie — ich weiß selbst nicht recht wie. Doch so ohngefähr

So wie ein Vogel, der auf einem Ast
Im schönsten Wald, sich, Freiheit athmend wiegt.
Der ungestört die sanfte Luft genießt.
Mit seinen Fittichen von Baum zu Baum
von Bußch zu Bußch sich singend hinzuschwingen.

Genug stellt euch ein Vöglein, auf einem grünen Aestelein in allen seinen Freuden für, so leb ich. Heut hab ich angefangen Collegia zu hören.

Was für? — Ist es der Mühe wehrt zu fragen? Institutiones imperiales. Historiam iuris. Pandectas und ein privatissimum über die 7 ersten und 7 letzten Titel des Codicis. Denn mehr braucht man nicht, das übrige vergißt sich doch. Nein gehorsamer Diener! das ließen wir schön unterwege. — Im Ernste ich habe heute zwei Collegien gehört, die Staatengeschichte bey Professor Böhmen, und bei Ernesti[6] über Cicerons Gespräche vom Redner. Nicht wahr das ging an. Die andre Woche geht Collegium philosophicum et mathematicum an. —

Gottscheden hab ich noch nicht gesehen. Er hat wieder geheurathet. Eine Jfr. Obristleutnantin[7]. Ihr wißt es doch. Sie ist 19

---

[5] Goethes Jugendfreund, 1746 in Frankfurt geboren, studierte zur Zeit in Marburg; gestorben 1827 als Armenverwalter in seiner Vaterstadt.

[6] Joh. Aug. Ernesti, Professor der Theologie und Philologie, geb. 1707.

[7] Ernestine Susanne Katharina, geborenen Neueneß.

und er 65 Jahr. Sie ist 4 Schue groß und er 7. Sie ist mager wie ein Häring und er dick wie ein Federsack. — Ich mache hier große Figur! — Aber noch zur Zeit bin ich kein Stutzer. Ich werd es auch nicht.[8] — Ich brauche Kunst um fleißig zu sein. In Gesellschaften, Concert, Comoedie, bei Gastereyen, Abendessen, Spazierfahrten so viel es um diese Zeit angeht. Ha! das geht köstlich. Aber auch köstlich, kostspielig. Zum Henker das fühlt mein Beutel. Halt! rettet! haltet auf! Siehst du sie nicht mehr fliegen? Da marschierten 2 Louisdor. Helft! da ging eine. Himmel! schon wieder ein paar. Groschen die sind hier, wie Kreuzer bei euch draußen im Reiche. — Aber dennoch kann hier einer sehr wohlfeil leben. Die Messe ist herum. Und ich werde recht menageus leben. Da hoffe ich des Jahrs mit 300 Rthr. was sage ich mit 200 Rthr. auszukommen. NB. das nicht mitgerechnet, was schon zum Henker ist. Ich habe kostbaaren Tißch. Merkt einmahl unser Küchenzettel. Hüner, Gänße, Truthahnen, Endten, Rebhühner, Schnepfen, Feldhüner, Forellen, Haßen, Wildpret, Hechte, Fasanen, Austern pp. Das erscheinet Täglich. nichts von anderm groben Fleisch ut sunt Rind, Kälber, Hamel pp. das weiß ich nicht mehr wie es schmeckt. Und die Herrlichkeiten nicht teuer, gar nicht teuer. — Ich sehe, daß mein Blat bald voll ist und es stehen noch keine Verse darauf, ich habe deren machen wollen. Auf ein andermahl. Sagt Kehren[9] daß ich ihm schreiben werde. Ich höre von Horn, daß ihr euch ob absentiam puellarum forma elegantium beklagt. Laßt euch von ihm das Urteil sagen daß ich über euch fällete. Goethe.

*

An Cornelie Goethe.

Ich will jetzo von was anders reden, nehmlich von dem was ich dir am nohtwendigsten glaube, das ist von deiner jetzigen Unterhaltung im Lesen. Du bist über die Kinderjahre, du mußt also nicht nur zum Vergnügen, sondern zur Besserung deines Verstandes und deines Willens lesen. Bitte dir vom Papa Zeit dazu aus, er wird dir sie geben. Zuerst sollst du den Zuschauer[10] lesen laß dir ihn durch Hrn Ohme Textor[11] von der Stadt Bibliotheck schaffen. Dieses Buch ließ mit Aufmercksamkeit. Du wirst viel gutes darinn finden. Allein ich muß dich auch lesen lernen. Nichtwahr, das kommt dir wunderlich für, daß ich so rede. Ich kenne dich ich weiß wie und warum du liesest. Siehe so must du es machen. Nimm ein Stück nach dem andern, in der Reihe, ließ es aufmercksam durch, und wenn es dir auch nicht gefällt, ließ es doch. Du must dir Gewalt antuhn [: Ich sag es noch einmahl: wenn du haben willst daß ich für dich sorgen soll; so must du mir folgen, und nicht nur Vergnügen beym Lesen suchen. :] Wenn du es gelesen hast; so mach das Buch zu und stelle Betrachtungen da-

---

[8] 1766, am 12. August, schreibt freilich Horn an Moors nach Frankfurt: „All seine (Goethes) Sitten und sein ganzes jetziges Betragen sind himmelweit von seiner vorigen Aufführung verschieden. Er ist bei seinem Stolze auch ein Stutzer und alle seine Kleider, so schön sie auch sind, sind von einem so närrischen Gout der ihn auf der ganzen Akademie auszeichnet."

[9] Ein weiter nicht bekannter Jugendfreund Goethes.

[10] Die Zeitschrift von Addison.

[11] Dr. jur. Joh. Jost Textor (1739—92).

rüber an. Im Anfange wird es dir schweer fallen, aber bald wird es leichter gehen wie mit dem Schreiben. Fange damit an aber balde. Schreibe wie er dir gefällt, deine Gedanken über einzelne Stücke. Manchmahl werde ich Stücke aussuchen, und dein Urteil darüber erforschen. Dieses ist besser und dir nützlicher als wenn du 20 Romanen gelesen hätlest. Diese verbiete ich dir hiermit völlig, den einzigen Grandison ausgenommen, den du noch etlichemahl lesen kannst, aber nicht obenhin, sondern bedächtig. Sonnst kannst du auch die beyden Magazinen der Fr. v. Beaumont [12] lesen sie sind sehr gut [: das dritte: Magasin pour les jeunes Dames :] lese nicht. Die Briefe der Fr. von Montier von eben der Fr. von Beaumont sind auch lesenswert. Die Lettres de Md. Montague gleichfalls. Im Italienischen den Pastor fido [13] doch der ist manchmahl schweer, laß dir ihn vom Vater erklären. Ferner Epistole di Cicerone. Der Papa hat sie. Wenn du Tassos Gerusaleme liberata verstehst, lese sie auch. Sonst kanst du das Buch J studii delle donne stückweise für dich nehmen, das ganze möchte für dich zu lang seyn. bey jedem auf die Sprache, die Sachen und die Wendungen womit die Sachen gesagt sind gesehen. Nur das mercke bey Ciceros briefen du must sie aussuchen. sonst ließ italienisch was du willst, nur den Decameron vom Boccacio nicht. Französch nim Les Lettres de Pline. Von den Comödien des Moliere will ich dir einen Auszug machen. So weit für dießmahl. Der Papa wird mit meinen Anstalten zufrieden seyn. Du siehst ich studiere doppelt für mich und für dich. Die Stunden die mir frey bleiben, sorg ich für dich, belohne mich, und folge. Noch eins. Laß das Liebe Mädgen die Runckel von dem was du ließt, auch genießen. Es ist mit für sie, daß ich arbeite. Nimm die Stücke des Zuschauers ließ sie ihr vor, frag ihre Gedancken und schreibe mir es. Auch das was sie sonsten denckt, alle ihre Gesinnungen, ich will für sie sorgen. Ich habe euch gar zu lieb. siehe ich schreibe bey Nacht für euch. Aber ich höre keine Hippine. Es ist schon 12. Noch was. Ich will auser dem Briefwechsel mit dir, noch einen mit euch beyden anfangen, und euch so viel ich kann zu nutzen suchen. Du hast zeit dazu. Ihr sollt mich auch lieb haben, und alle Tage wünschen: o wär er doch bald bey uns. Leb wohl. G.

*

An Friedericke Oeser. (Frankfurt), 13. Februar 1769.

. . . Ich dencke so vom Rhingulff [14] wie von allen Gesängen dieser Art. Gott sey Danck, daß wir Friede haben, zu was das Kriegsgeschrey. Ja wenns eine Dichtungsart wäre, wo viel Reichthum an Bildern, Sentiments oder sonst was läge. Ey gut da fischt immer! Aber nichts, als ein ewig Gedonnere der Schlacht, die Glut, die im Muth aus den Augen blitzt, der goldne Huf mit Blut bespritzt, der Helm mit dem Federbusch, der Speer, ein paar Dutzend ungeheure Hyperbeln, ein ewiges Ha! Ah! wenn der Vers nicht voll werden will, und wenns lang währt, die Monotonie des Sylbenmaases, das ist zusammen nicht auszustehn.

---

[12] Mad. le Prince de Beaumont (1711—80).

[13] Von G. Guarini.

[14] „Gesang Rhingulfs des Barden" von K. F. Kretschmann (1738 bis 1809).

Gleim, und Weisse und Gessner in Einem Liedgen, und was drüber ist hat man satt. Es ist ein Ding das gar nicht interessirt, ein Gewäsche das nichts taugt als die Zeit zu verderben. Forcirte Gemälde weil der Herr Verfasser die Natur nicht gesehen hat, ewige egale Wendungen; denn Schlacht ist Schlacht, und die Situationen die es etwa reicht sind sehr genützt. Und was geht mich der Sieg der Teutschen an, dass ich das Frohlocken mit anhören soll, eh! das kann ich selbst. Macht mich was empfinden, was ich nicht gefühlt, was dencken was ich nicht gedacht habe, und ich will euch loben. Aber Lärm und Geschrey statt dem Pathos, das thuts nicht. Flittergold, und das ist alles. Hernach sind im Rhingulff Gemälde ländlicher Unschuld; sie möchten gut seyn, in Arckadien angebracht zu werden; unter Deutschlands Eichen, wurden keine Nymphen gebohren wie unter den Myrthen, im Tempe. Und was an einem Gemälde am unerträglichsten ist, ist Unwahrheit. Ein Mährgen hat seine Wahrheit, und muss sie haben, sonst wär es kein Mährgen. Und wenn man nun das Süjet so chiffonirt sieht, so wird's einem bang. Da meynen die Herren das fremde Costume sollte was thun! Wenn's Stück schlecht ist, was sind des Ackteurs schöne Kleider! Wenn Ossian im Geiste seiner Zeit singt, so brauche ich gerne Commentars, sein Costume zu erklären, ich kann mir viele Mühe darum geben; nur wenn neuere Dichter sich den Kopf zerbrechen, ihre Gedichte im alten Gusto zu machen, dass ich mir den Kopf zerbrechen soll, es in die neue Sprache zu übersetzen, das will mir meine Laune nicht erlauben.

*

An Herder. (Straßburg.)

Ich zwinge mich, Ihnen in der ersten Empfindung zu schreiben. Weg Mantel und Kragen! Ihr Niesewurzbrief * ist drei Jahre alle Tageserfahrungen werth. Das ist keine Antwort drauf, und wer könnte drauf antworten? Mein ganzes Ich ist erschüttert, das können Sie denken, Mann, und es fibrirt noch viel zu sehr, als daß meine Feder stet zeichnen könnte. Apollo von Belvedere, warum zeigst du dich uns in deiner Nacktheit, daß wir uns der unsrigen schämen müssen. Spanische Tracht und Schminke! Herder, Herder, bleiben Sie *mir*, was Sie *mir* sind. Bin ich bestimmt, Ihr Planet zu sein, so will ichs sein, es gern, es treu sein. Ein freundlicher Mond der Erde. Aber das — fühlen Sie's ganz — daß ich lieber Mercur sein wollte, der letzte, der kleinste vielmehr unter siebnen, der sich mit Ihnen um eine Sonne drehte, als der erste unter fünfen, die um den Saturn ziehn.

Adieu, lieber Mann. Ich lasse Sie nicht los. Ich lasse Sie nicht! Jacob rang mit dem Engel des Herrn. Und sollt' ich lahm drüber werden! Morgen soll Ihr Ossian gehn. Jetzt eine Stunde mit Ihnen zu sein, wollt ich mit — bezahlen.

Ich lese meinen Brief wieder. Ich muß ihn gleich siegeln; morgen kriegten Sie ihn nicht.

*

An Kestner. (Frankfurt, 25. Dezember 1772.)

Gestern lieber Kestner war ich mit einigen guten Jungens auf dem Lande, unsre Lustbarkeit war sehr laut, und Geschrey und Ge-

---

* Herders scharfe Erwiderung auf Goethes ersten Brief.

lächter von Anfang zu Ende. Das taugt sonst nichts für die kommende Stunde, doch was können die heiligen Götter nicht wenden wenns Ihnen beliebt, sie gaben mir einen frohen Abend, ich hatte keinen Wein getruncken, mein Aug war ganz unbefangen über die Natur. Ein schöner Abend, als wir zurückgingen es ward Nacht. Nun muss ich dir sagen das ist immer eine Sympatie für meine seele wenn die Sonne lang hinunter ist und die Nacht von Morgen herauf nach Nord und Süd umsich gegriffen hat, und nur noch ein dämmernder Kreis vom abend heraufleuchtet. Seht Kestner wo das Land flach ist ists das herrlichste Schauspiel, ich habe jünger und wärmer Stunden lang so ihr zugesehn hinabdämmern auf meinen Wandrungen. Auf der Brücke hielt ich still. Die düstre Stadt zu beyden Seiten, der Still leuchtende Horizont, der Widerschein im Fluß machte einen köstlichen Eindruck in meine Seele den ich mit beyden Armen umfasste. Ich lief zu den Gerocks [15] lies mir Bleystifft geben und Papier, und zeichnete zu meiner grossen Freude, das ganze Bild so dämmernd warm als es in meiner Seele stand. Sie hatten alle Freude mit mir darüber empfanden alles was ich gemacht hatte und da war ichs erst gewiss.

*

An Charlotte Buff. (Ende März 1773.)

Möge mein Andenken immer so bey Ihnen seyn wie dieser Ring, in Ihrer Glückseeligkeit. Liebe Lotte, nach viel Zeit wollen wir uns wiedersehn, Sie den Ring am Finger, und mich noch immer, für Sie

Da weis ich keinen Nahmen, keinen Beynahmen.

Sie kennen mich ja.

*

An G. A. Bürger. (Frankfurt, 12. Februar 1774.)

Ich thue mir was drauf zu gute, dass ich's binn der die Papierne Scheidewand zwischen uns einschlägt. Unsre Stimmen sind sich offt begegnet und unsre Herzen auch. Ist nicht das Leben kurz und öde genug? Sollen die sich nicht anfassen deren Weeg mit einander geht.

Wenn Sie was arbeiten schicken Sie mirs. Ich wills auch thun. Das giebt Muth. Sie zeigens nur den Freunden Ihres Herzens, das will ich auch thun. Und verspreche nie was abzuschreiben.

*

An Kestner. (November 1774.)

Da hab ich deinen Brief, Kestner! An einem fremden Pult, in eines Mahlers Stube, denn gestern fing ich an in Oehl zu malen, [16] habe deinen Brief und muss dir zurufen Danck! Danck lieber! Du bist immer der Gute! — O könnt ich dir an Hals springen, mich zu Lottens Füssen werfen, Eine, Eine Minute, und all all das sollte getilgt, erklärt seyn was ich mit Büchern Papier nicht aufschliessen könnte! — O ihr Ungläubigen würd ich ausrufen! Ihr Kleingläubigen! — Könntet ihr den tausendsten Theil fühlen, was Werther tausend Herzen ist,

[15] Familie eines Frankfurter Kaufmanns, aus „Wahrheit und Dichtung" bekannt; die drei Töchter waren mit Goethe und Cornelie intim befreundet.

[16] Bei dem Maler und Radierer J. A. Nothnagel in Frankfurt.

ihr würdet die Unkosten nicht berechnen die ihr dazu hergebt! Da lies ein Blättgen, und sende mirs heilig wieder wie dus hier drinn hast. — Du schickst mir Hennings[17] Brief, er klagt mich nicht an, er entschuldigt mich. Bruder lieber Kestner! Wollt ihr warten so wird euch geholfen. Ich wollt um meines eignen Lebens Gefahr willen Werthern nicht zurückrufen, und glaub mir, glaub an mich, deine Besorgnisse deine Gravamina, schwinden wie Gespenster der Nacht wenn du Geduld hast, und dann — binnen hier und einem Jahr versprech ich euch auf die lieblichste, einzigste, innigste Weise alles was noch übrig seyn mögte von Verdacht, Missdeutung pp. im schwäzzenden Publikum, obgleich das eine Heerd Schwein ist, auszulöschen, wie ein reiner Nordwind Nebel und Dufft. — Werther muss — muss seyn! — Ihr fühlt ihn nicht, ihr fühlt nur mich und euch, und was ihr angeklebt heisst — und truz euch — und andern — eingewoben ist — Wenn ich noch lebe, so bist dus dem ichs dancke — bist also nicht Albert — Und also —

Gib Lotten eine Hand ganz warm von mir, und sag ihr: Ihren Nahmen von tausend heiligen Lippen mit Ehrfurcht ausgesprochen zu wissen, sey doch ein Aequivalent gegen Besorgnisse, die einem kaum ohne alles andere im gemeinen Leben, da man jeder Base ausgesetzt ist, lange verdriesen würden.

Wenn ihr brav seyd und nicht an mir nagt; so schick ich euch Briefe, Laute, Seufzer nach Werthern, und wenn ihr Glauben habt so glaubt dass alles wohl seyn wird, und Geschwäzz nichts ist, und beherzige deines Philosophen Brief — den ich geküsst habe.

— O du! — hast nicht gefühlt wie der Mensch dich umfasst dich tröstet — und in deinem in Lottens Werth Trost genug findet, gegen das Elend das schon euch in der Dichtung schröckt. Lotte leb wohl — Kestner du — habt mich lieb — und nagt mich nicht — G.

---

[17] Schriftsteller und Jurist Dr. August v. Hennings (1746—1826) hatte Kestner von dem „Mißverstand" geschrieben, den „Werther" in Berlin erregt habe. In der Antwort Kestners auf Hennings' Brief heißt es: „Sie sind noch immer mein erster Freund. Zu Wetzlar habe ich nur einen gefunden, den ich Ihnen gleich nachsetze; sein Namen ist schon bekannt genug, er heißt Goethe." Er führt dann aus: „Im ersten Theile des Werthers ist Werther Goethe selbst. In Lotte und Albert hat er uns, meiner Frau und mir, Züge entlehnt. Viele von den Scenen sind ganz wahr, aber doch zum Theil verändert; andere sind, in unserer Geschichte wenigstens, fremd. Um des zweyten Theiles Willen, und um den Tod des Werthers vorzubereiten, hat er im ersten Theile verschiedenes hinzugedichtet, das uns gar nicht zukömmt. — Der zweyte geht uns gar nichts an. Da ist Werther der junge Jerusalem; Albert der Pfälzische Legations-Sekretär, und Lotte des letzteren Frau." Und dann am Schlusse des Briefes: „Goethe hat's gewiß nicht übel gemeint; er schätzte meine Frau und mich dazu zu hoch. Seine Briefe und seine anderen Handlungen beweisen es. Er betrug sich auch viel größer, als er sich im Werther zum Theil geschildert hat." — Wie unter Maxe Brentanos Einwirkung der Werther entstanden, wie es die hier vorgeführten Briefe erkennen lassen, war Kestner also unbekannt. H. G. v. Bretschneider aber, der Verfasser der „Entsetzlichen Mordgeschichte von dem jungen Werther ꝛc." (1776), berichtete im Oktober 1775 an Nicolai, daß Goethe „in seinen Leiden Werthers ihre (der Sophie von La Roche) Tochter en passant mit eingeflochten habe."

An Merck.

Mein altes Evangelium
Bring ich dir hier schon wieder
Doch mir ists wohl um mich herum
Darum schreib ich dir's wieder.

Ich hohlte Gold ich hohlte Wein
Stellt alles da zusammen
Da dacht ich da wird Wärme seyn
Geht mein Gemäld in Flammen;

Auch thät ich bey den Schäzzen hier
Viel Glut und Reichtuhm schwärmen
Doch Menschenfleisch geht allem für
Um sich daran zu wärmen;

O daß die innre Schöpfungskrafft
Durch meinen Sinn erschölle
Daß eine Bildung voller Safft
Aus meinen Fingern quölle:
Ich zittre nur ich stottre nur
Ich kann es doch nicht lassen
Ich fühl ich kenne dich Natur
Und so muß ich dich fassen.

Wenn ich bedenk wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschliesset,
Wie er wo dürre Haide war
Nun Freudenquell geniesset
Da ahnd ich ganz Natur nach dir
Dich frey und lieb zu fühlen
Ein lustger Springbrunn wirst du mir
Aus tausend Röhren spülen
Wirst alle meine Kräffte mir
In meinem Sinn erheitern
Und dieses enge daseyn hier
Zur Ewigkeit erweitern.

Frankfurt, 5. Dezember 1774. G.

*

An Auguste Gräfin zu Stolberg:

Wenn Sie sich, meine liebe, einen Goethe vorstellen können, der im galonirten Rock, sonst von Kopf zu Fuße auch in leidlich konsistenter Galanterie, umleuchtet vom unbedeutenden Prachtglanze der Wandleuchter und Kronenleuchter, mitten unter allerley Leuten, von ein Paar schönen Augen[18] am Spieltische gehalten wird, der in abwechseln-

[18] Der Lili (Anna Elisabeth) Schönemann (geb. 1758), der Tochter einer reichen Bankierswitwe, in deren prunkvolles Haus er Anfang des Jahres gekommen war. Die Schilderung an Gustchen deckt sich mit den Versen aus dem gleichzeitigen Gedicht „An Belinden":

Bin ich's noch, den du bey so viel Lichtern
An dem Spieltisch hältst?
Offt so unerträglichen Gesichtern
Gegenüber stellst?

der Zerstreuung aus der Gesellschaft, ins Conzert, und von da auf den Ball getrieben wird, und mit allem Interesse des Leichtsinns, einer niedlichen Blondine den Hof macht; so haben Sie den gegenwärtigen Fassnachts Goethe, der Ihnen neulich einige dumpfe tiefe Gefühle vorstolperte, der nicht an Sie schreiben mag, der Sie auch manchmal vergißt, weil er sich in Ihrer Gegenwart ganz unausstehlich fühlt.

Aber nun giebts noch einen, den im grauen Biber-Frack mit dem braunseidnen Halstuch und Stiefeln, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, dem nun bald seine liebe weite Welt wieder geöffnet wird, der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, bald die unschuldigen Gefühle der Jugend in kleinen Gedichten, das kräfftige Gewürze des Lebens in mancherley Dramas, die Gestalten seiner Freunde und seiner Gegenden und seines geliebten Hausraths mit Kreide auf grauem Papier, nach seiner Maase auszudrücken sucht, weder rechts noch links fragt: was von dem gehalten werde was er machte? weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will: Das ist der, dem Sie nicht aus dem Sinne kommen, der auf einmal am frühen Morgen einen Beruf fühlt Ihnen zu schreiben, dessen größte Glückseligkeit ist mit den besten Menschen seiner Zeit zu leben.

Hier also meine beste sehr mancherley von meinem Zustande, nun thun Sie dessgleichen und unterhalten mich von dem Ihrigen, so werden wir näher rücken, einander zu schauen glauben — denn das sag ich Ihnen voraus daß ich Sie offt mit viel Kleinigkeit unterhalten werde, wie mirs in Sinn schießt.

Noch eins was mich glücklich macht, sind die vielen edlen Menschen, die von allerley Enden meines Vaterlands, zwar freylich unter viel unbedeutenden, unerträglichen, in meine Gegend, zu mir kommen, manchmal vorübergehn, manchmal verweilen. Man weiss erst daß man ist wenn man sich in andern wieder findet.

Ob mir übrigens verrathen worden: wer und wo Sie sind, thut nichts zur Sache, wenn ich an Sie denke fühl ich nichts als Gleichheit, Liebe, Nähe! Und so bleiben Sie mir, wie ich gewiss auch durch alles Schweben und Schwirren durch unveränderlich bleibe. Recht wohl —! diese Kusshand — Leben Sie recht wohl.

Frankfurt, den 13. Februar 1775. Goethe.

*

An Auguste Gräfin zu Stolberg. (3. Aug. 1775.)

— — — Ich mache Ihnen Striche denn ich sas eine Viertelstunde in Gedancken und mein Geist flog auf dem ganzen bewohnten Erdboden herum. Unseeliges Schicksal das mir keinen Mittelzustand erlauben will. Entweder auf einem Punkt, fassend, festklammernd, oder schweifen gegen alle vier Winde! — Seelig seyd ihr verklärte Spaziergänger, die mit zufriedener Anständiger Vollendung ieden Abend den Staub von ihren Schuhen schlagen, und ihres Tagwercks Göttergleich sich freuen — — — — —

*

An Charlotte v. Stein. (22. Juli 1776.)

Ich hab auf der andern Seite angefangen was zu zeichnen[19] es geht aber nicht drum will ich lieber schreiben in der Höhle unter dem Hermannstein meinem geliebten Aufenthalt wo ich möcht wohnen und bleiben. Liebste ich habe viel gezeichnet sehe nur aber zu wohl dass ich nie Künstler werde. Die Liebe giebt mir alles und wo die nicht ist, dresch ich Stroh. Das mahlerischte Fleck geräth mir nicht, und ein ganz gemeines wird freundlich und lieblich. Es regnet scharf im tiefen Wald. Wenn du nur einmal hier seyn könntest es ist über alle Beschreibung und Zeichnung. Ich hab' viel gekrizzelt seit ich hier bin, alles leider nur von Auge zur Hand, ohne durchs Herz zu gehen, da ist nun wenig draus worden. Es bleibt ewig wahr: Sich zu beschränken, Einen Gegenstand, wenige Gegenstände, recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das macht den Dichter den Künstler — den Menschen —

*

An Charlotte v. Stein. (August 1777.)

Erst von des Herzogs Hand:

Ich schlafe, ich schlafe von heute biß morgen
ich träume die Wahrheit ohne Sorgen,
hab heute gemacht den Cammer Etat,
bin heute göttlich in meinem selbst gebad.
Die Geister der Wesen durchschweben mich heut
Geben mir dumpfes, doch süßes Geleit.
Wohl dir Gute wenn du lebest auf Erden
Ohne anderer Existens gewahr zu werden.
Tauche dich ganz in Gefühle hinein,
Um liebvollen Geistern gefährtin zu seyn.
Sauge den Erdsaft, saug Leben dir ein,
Um liebvoller Geister Gefährtin zu seyn. C. A.

Dann auf der dritten Seite von Goethes Hand:

Und ich geh meinen alten Gang
Meine liebe Wiese lang.
Tauche mich in die Sonne früh
Bad ab im Mond des Tages Müh,
Leb in Liebes Klarheit und Krafft,
Thut mir wohl des Herren Nachbarschafft
Der in Liebes Dumpfheit und Krafft hin lebt
Und sich durch seltnes Wesen webt.

*

An Charlotte v. Stein. (8. Nov. 1777.)

.... Hernach fand ich dass das Schicksaal[20] da es mich hierher pflanzte vollkommen gemacht hat wie mans den Linden thut

---

[19] Eine Landschaft.

[20] Wenige Tage später schreibt Goethe in sein Tagebuch: „Heiliges Schicksaal du hast mir mein Haus gebaut und ausstaffirt über mein Bitten, ich war vergnügt in meiner Armuth unter meinem halb-

man schneidet ihnen den Gipfel weg und alle schöne Aeste dass sie neuen Trieb kriegen sonst sterben sie von oben herein. Freylich stehn sie die ersten Jahre wie Stangen da. Adieu.

*

An Johanna Fahlmer. (9. Dezember 1777.)

Was die Unruhe ist die in mir stickt mag ich nicht untersuchen, auch nicht untersucht haben. Wenn ich so allein bin, erkenn ich mich recht wieder wie ich in meiner ersten Jugend war, da ich so ganz allein unter der Welt umhertrieb. Die Menschen kommen mir noch eben so vor, nur macht ich heute eine Betrachtung. Solang ich im Druck lebte, solang niemand für das was in mir auf und abstieg einig Gefühl hatte, vielmehr wie's geschieht, die Menschen erst mich nicht achteten, dann wegen einiger widerrennender Sonderbaarkeiten scheel ansahen, hatte ich mit aller Lauterkeit meines Herzens eine Menge falscher, schiefer Prätensionen — Es lässt sich nicht so sagen, ich müsste ins Detail gehn — da war ich elend, genagt, gedrückt, verstümmelt wie Sie wollen. Jetzt ists kurios besonders die Tage her in der freywilligen Entäuserung was da für Lieblichkeit für Glück drinne steckt.

Ich dencke des Tags hundertmal an den Herzog und wünsche ihm den Mitgenuss so eines Lebens, aber den rechten leckern Geschmack davon kan er noch nicht haben, er gefällt sich noch zu sehr das natürliche zu was abenteuerlichem zu machen, statt dass es einem erst wohl thut wenn das abenteuerliche natürlich wird.

Es ist eben um die Zeit, wenig Tage auf ab, dass ich vor neun Jahren kranck zum Todte war, meine Mutter schlug damals in der äusersten Noth ihres Herzens ihre Bibel auf und fand, wie sie mir nachher erzählt hat: „Man wird wiederum Weinberge pflanzen an den Bergen Samariä, pflanzen wird man und dazu pfeifen." Sie fand für den Augenblick Trost, und in der Folge manche Freude an dem Spruche.

*

An Charlotte v. Stein. (19. Mai 1778.)

So viel kann ich sagen ie gröser die Welt desto garstiger wird die Farce und ich schwöre, keine Zote und Eseley der Hanswurstiaden ist so eckelhafft als das Wesen der Grosen Mittlern und Kleinen durch einander. Ich habe die Götter gebeten dass sie mir meinen Muth und grad seyn erhalten wollen biss ans Ende, und lieber mögen das Ende vorrücken als mich den lezten theil des Ziels lausig hinkriechen lassen. Aber den Werth, den wieder dieses Abenteuer für mich für uns alle hat, nenn ich nicht mit Nahmen. — Ich bete die Götter an und fühle mir doch Muth genug ihnen ewigen Hass zu schwören, wenn sie sich gegen uns betragen wollen wie ihr bild die Menschen.

*

(10. August 1778.)

Offt schüttl ich den Kopf und härte mich wieder, und endlich kom ich mir vor, wie ienes Ferckel dem der Franzos die knupperig

faulen Dache ich bat dich mirs zu lassen aber du hast mir Dach und Beschräncktheit vom Haupte gezogen wie eine Nachtmüzze. Lass mich nun auch frisch und zusammengenommen der Reinheit geniessen. Amen Ja und Amen winckt der erste Sonnenblick d. 14. Nov."

gebratne Haut abgefressen hatte, und es wieder in die Küche schickte, um ihm die zweite anbraten zu lassen.

*

An K r a f f t. (23. November 1778.)

Sie sind mir nicht zur Last, vielmehr lehrt mich's wirthschaften, ich vertändle viel von meinem Einkommen, das ich für den Nothleidenden sparen könnte. Und glauben Sie denn, daß Ihre Thränen und Ihr Segen nichts sind? Der der hat, darf nicht segnen, er muß geben, aber wenn die Grosen und Reichen dieser Welt Güter und Rangzeichen austheilen, so hat das Schicksal dem Elenden zum Gleichgewichte den Segen gegeben, nach dem der Glückliche zu geizen nicht versteht.

Vielleicht findet sich bald, wo Sie mir nützlich sein können, denn nicht der Projektmacher und Versprecher, sondern der im Geringen treue Dienste anbietet, ist dem willkommen, der so gern was Gut's und Dauerhaftes thun möchte.

Hassen Sie die armen Menschenfreunde mit Clauseln und Cautelen nicht, man muß recht fleisig beten, um bei so viel widrigen Erfahrungen den jugendlichen guten Willen, Muth und Leichtsinn (die Ingredienzien des Wohlthuns) zu erhalten. Und es ist mehr eine Wohlthat von Gott, wenn er uns, da man so selten was thun kann, einmal einen würcklich Elenden erleichtern heißt.

*

An L a v a t e r. Genf d. 28ten Oct. 1779.

— — — Noch weis ich nicht wenn wir kommen, du sollst noch mehr von mir hören. Ich halte sonst viel vom überraschen, diesmal ist das herumziehen eh wir uns sehn auch gut. Nicht allein vergnüglich sondern geseegnet uns beyden soll unsre Zusammenkunft seyn. Für ein Paar Leute die Gott auf so unterschiedne Art dienen sind wir vielleicht die einzigen, und dencke wir wollen mehr zusammen überlegen und ausmachen als ein ganz Concilium mit seinen Pfaffen Huren und Mauleseln. Eins werden wir aber doch wohl thun daß wir einander unsre particular Religionen ungehudelt lassen. Du bist gut darinne, aber ich bin manchmal hart und unhold, da bitt ich dich im Voraus um Geduld.

Denn z. E. da hat mir Tobler [21] deine Offenbarung Johannis [22] gegeben, an der ist mir nun nichts nah als deine Handschrifft, darüber hab ich sie auch zu lesen angefangen. Es hilft aber nicht ich kan das göttliche nirgends und das poetische nur hie und da finden, das Ganze ist mir fatal, mir ists als röch ich überall einen Menschen durch der gar keinen Geruch von dem gehabt hat der da ist A und O. Siehst du lieber Bruder wenn nun deine Vorerinnerung grade das Gegentheil besagt und unterm 24. September 1779!! da werden wir wohlthun wenn wir irgend ein sittsam Wort zusammen sprechen, ich bin ein sehr irdischer Mensch, mir ist das Gleichniß vom ungerechten Haushalter, vom Verlohrnen Sohn, vom Saemann, von der Perle, vom Groschen ppp. göttlicher (wenn ia was göttlichs da seyn soll) als

[21] Joh. Christoph Tobler in Zürich, Theologe.

[22] Die homiletische Bearbeitung der Offenbarung Johannis.

die sieben Bischoffe Leuchter, Hörner Siegel Sterne und Wehe. Ich dencke auch aus der Wahrheit zu seyn, aber aus der Wahrheit der fünf Sinne und Gott habe Geduld mit mir wie bisher. Gegen deine Messiade[23] hab ich nichts, sie liest sich gut, wenn man einmal das Buch mag, und was in der Apokalypse enthalten ist, drückt sich durch deinen Mund rein und gut in die Seele, wie mich dünckt. Das willst du da, wozu denn aber die ewigen Trümpfe mit denen man nicht sticht, und kein Spiel gewinnt, weil sie kein Mensch gelten lässt. Du siehst Bruder ich bin immer der alte, dir wieder von eben der Seite wie vormals zur Last. Auch bin ich in Versuchung gewesen das Blat wieder zu zerreisen. Doch da wir uns doch sehn werden so mags gehn.

*

An Charlotte v. Stein. (Nov. 1779.)

.... Wir sind in und mit Lavatern glücklich, es ist uns allen eine Cur, um einen Menschen zu seyn, der in der Häuslichkeit der Liebe lebt und strebt, der an dem was er würckt Genuss im Würcken hat, und seine Freunde mit unglaublicher Aufmercksamkeit, trägt, nährt, leitet und erfreut. Wie gern mögt ich ein Vierteljahr neben ihm zubringen, freylich nicht müsig wie iezt. Etwas zu arbeiten haben, und Abends wieder zusammen lauffen. Die Wahrheit ist einem doch immer neu, und wenn man wieder einmal so einen ganz wahren Menschen sieht meynt man, man käme erst auf die Welt. Aber auch ists im moralischen wie mit einer Brunnen Cur alle Uebel im Menschen tiefe und flache kommen in Bewegung, und das ganze Eingeweide arbeitet durch einander. Erst hier geht mir recht klar auf in was für einem sittlichen Todt wir gewöhnlich zusammen leben, und woher das Eintrocknen und Einfrieren eines Herzens kommt das in sich nie dürr, und nie kalt ist. Gebe Gott dass unter mehr grosen Vortheilen auch dieser uns nach Hause begleite, dass wir unsre Seelen offen behalten, und wir die guten Seelen auch zu öffnen vermögen. Könnt ich euch mahlen wie leer die Welt ist, man würde sich an einander klammern und nicht von einander lassen. Indess bin ich auch schon wieder bereit dass uns der Sirocko von Unzufriedenheit, Widerwille, Undanck, Lässigkeit und Prätension entgegen dampfe. — — G.

*

An Charlotte v. Stein. (30. Juni 1780.)

— — — Mein Leben ist sehr einfach und doch bin ich von Morgends in die Nacht beschäfftigt, ich sehe fast niemand als die mit denen ich zu thun habe. Gestern hab ich bey der Gräfinn[24] gessen, sie war gar artig und sagte recht sehr gute Sachen. Der Herzog ist nach Ringleben wo Wasserbaue müssen veranstaltet werden, auch nimmt er sich des abgebrannten Brembachs an, und sorgt für die Leute, und für klugen Aufbau. Mir mögten manchmal die Knie zusammenbrechen so schweer wird das Kreuz das man fast ganz allein trägt. Wenn ich nicht wieder den Leichtsinn hätte und die Ueberzeugung dass Glaube und harren alles überwindet. Es könnte ia tausendmal bunter gehn und man müsste es doch aushalten. Wenn Sie

[23] „Jesus Messias oder die Zukunft des Herrn."
[24] Nicht genau zu bestimmen.

nicht bald wiederkommen oder dann bald nach Kochberg gehn, muss ich eine andre Lebensart anfangen. Eine Liebe und Vertrauen ohne Gränzen ist mir zur Gewohnheit geworden. Seit Sie weg sind hab ich kein Wort gesagt, was mir aus dem innersten gegangen wäre. Einige Vorfälle und die Lust mit den Vögeln die ich immer Sonntags der Jöchhausen dicktirt habe, sind gute Sterne in der Dämmrung geworden. Recht wohl Dämmrung.

Aber freylich tausend und tausend Gedancken steigen in mir auf und ab. Meine Seele ist wie ein ewiges Feuerwerck ohne Rast.

*

An Lavater. (24. Juli 1780.)

.... Dass du Freude an meiner Iphigenie gehabt hast, ist mir ein auserordentlich Geschenck. Da wir mit unsren Existenzen so nah stehn, und mit unsern Gedancken und Imaginationen so weit auseinander gehn, und wie zwei Schüzzen, die mit den Rücken aneinander lehnend, nach ganz verschiednen Zielen schiessen; so erlaub ich mir niemals den Wunsch dass meine Sachen dir etwas werden könnten. Ich freue mich deswegen recht herzlich dass ich euch mit diesem wieder ans Herz gekommen bin.

Bei Gelegenheit von Wielands Oberon brauchst du das Wort Talent[25] als wenn es der Gegensaz von Genie wäre, wo nicht gar, doch wenigstens etwas sehr subordinirtes. Wir sollten aber bedenken dass das eigentliche Talent nichts sein kann als die Sprache des Genies. Ich will nicht schikaniren, denn ich weis wohl was du im Durchschnitt damit sagen willst, und zupfe dich nur beim Ermel. Denn wir sind oft gar zu freigebig mit algemeinen Worten, und schneiden, wenn wir ein Buch gelesen haben, das uns von Seite zu Seite Freude gemacht, und aller Ehren werth vorgekommen ist, endlich gern mit der Scheere so grade durch, wie durch einen weisen Bogen Papier. Denn wenn ich ein solches Werk auch blos als ein Schnizbildgen ansehe, so wird doch der feinsten Scheere unmöglich, alle kleinen Formen, Züge und Linien, worinn der Werth liegt heraus zu sondern. Es ist nachher noch eins was man nicht leicht an so einem Werke schäzt weil es so selten ist; dass nemlich der Autor nichts hat machen wollen und gemacht hat als was eben da steht. Für das Gefühl, die Kunst und Feinheit so vieles wegzulassen gebührt ihm freilich der grösste Dank, den ihm aber auch nur der Künstler und Mitgenosse giebt.

*

An Lavater. 20. Sept. 1780.

... Das Tagewerk das mir aufgetragen ist, das mir täglich leichter und schweerer wird, erfordert wachend und träumend meine Gegenwart diese Pflicht wird mir täglich theurer, und darinn wünscht ich's den grössten Menschen gleich zu thun, und in nichts grössern. Diese Begierde, die Pyramide meines Daseyns, deren Basis mir angegeben und gegründet ist, so hoch als möglich in die Lufft zu spizzen,

---

[25] Lavater hatte geschrieben: „Oberon hab' ich gelesen. Poesie ist's gewiß, wenn etwas in der Welt Poesie ist. Doch wenig, das nicht vom bloßen Talente hervorgebracht werden kann."

überwiegt alles andre und läßt kaum Augenblickliches Vergessen zu. Ich darf mich nicht säumen, ich bin schon weit in Jahren vor, und vielleicht bricht mich das Schicksal in der Mitte, und der Babilonische Thurn bleibt stumpf unvollendet. Wenigstens soll man sagen es war kühn entworfen und wenn ich lebe, sollen wills Gott die Kräffte bis hinauf reichen.

*

An Charlotte v. Stein. (10. März 1781.)

Mich wundert nun gar nicht mehr daß Fürsten meist so toll, dumm, und albern sind. Nicht leicht hat einer so gute Anlagen als der Herzog, nicht leicht hat einer so viel verständige und Gute Menschen um sich und zu Freunden als er, und doch wills nicht nach Proportion vom Flecke, und das Kind und der Fischschwanz gucken eh man sich's versieht wieder hervor. Das größte Uebel hab ich auch bemerckt. So passionirt er fürs gute und rechte ist, so wird's ihm doch weniger darinne wohl als im unschicklichen, es ist ganz wunderbaar wie verständig er seyn kan, wie viel er einsieht, wieviel kennt, und doch wenn er sich etwas zu gute thun will so muß er etwas Albernes vornehmen, und wenns das Wachslichter Zerknaupeln wäre. Leider sieht man daraus daß es in der tiefsten Natur steckt, und daß der Frosch fürs Wasser gemacht ist wenn er gleich auch eine Zeitlang sich auf der Erde befinden kan.

*

An seine Mutter. (11. August 1781.)

... Merk und mehrere beurteilen meinen Zustand ganz falsch, sie sehen das nur was ich aufopfre, und nicht was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich so viel hingebe. Sie erinnern sich, der lezten Zeiten die ich bey Ihnen, eh ich hiehergieng, zubrachte, unter solchen fort währenden Umständen würde ich gewiß zu Grunde gegangen seyn. Das Unverhältniß des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreyses, zu der Weite und Geschwindigkeit meines Wesens hätte mich rasend gemacht. Bey der lebhaften Einbildung und Ahndung menschlicher Dinge, wäre ich doch immer unbekannt mit der Welt, und in einer ewigen Kindheit geblieben, welche meist durch Eigendünkel, und alle verwandte Fehler, sich und andern unerträglich wird. Wie viel glüklicher war es, mich in ein Verhältnis gesetzt zu sehen, dem ich von keiner Seite gewachsen war, wo ich durch manche Fehler des Unbegrifs und der Uebereilung mich und andere kennen zu lernen, Gelegenheit genug hatte, wo ich, mir selbst und dem Schicksaal überlaßen, durch so viele Prüfungen ging die vielen hundert Menschen nicht nöthig seyn mögen, deren ich aber zu meiner Ausbildung äußerst bedürftig war. Und noch iezt, wie könnte ich mir, nach meiner Art zu seyn, einen glüklichern Zustand wünschen, als einen der für mich etwas unendliches hat. Denn wenn sich auch in mir täglich neue Fähigkeiten entwikelten, meine Begriffe sich immer aufhellten, meine Kraft sich vermehrte, meine Kenntnisse sich erweiterten, meine Unterscheidung sich berichtigte und mein Muth lebhaffter würde, so fände ich doch täglich Gelegenheit, alle diese Eigenschaften, bald im großen, bald im kleinen, anzuwenden. Sie sehen,

wie entfernt ich von der hypochondrischen Unbehaglichkeit bin, die so viele Menschen mit ihrer Lage entzweyt, und daß nur die wichtigsten Betrachtungen oder ganz sonderbare, mir unerwartete Fälle mich bewegen könnten meinen Posten zu verlaßen; und unverantwortlich wäre es auch gegen mich selbst, wenn ich zu einer Zeit, da die gepflanzten Bäume zu wachsen anfangen und da man hoffen kann bey der Aerndte das Unkraut vom Waizen zu sondern, aus irgend einer Unbehaglichkeit davon gienge und mich selbst um Schatten, Früchte und Aerndte bringen wollte. Indeß glauben Sie mir daß ein großer Theil des guten Muths, womit ich trage und würke aus dem Gedanken quillt, daß alle diese Aufopferungen freywillig sind und daß ich nur dürfte Postpferde anspannen laßen, um das nothdürftige und Angenehme des Lebens, mit einer unbedingten Ruhe, bey Ihnen wieder zu finden. Denn ohne diese Aussicht und wenn ich mich, in Stunden des Verdrußes, als Leibeignen und Tagelöhner um der Bedürfnißе willen ansehen müßte, würde mir manches viel saurer werden.

*

An Charlotte v. Stein. (31. März 1782.)

Liebste Lotte daß doch der Mensch so viel für sich thun kan und so wenig für andre. Daß es doch ein fast nie befriedigter Wunsch ist Menschen zu nutzen. Das meiste dessen ich persönlich fähig war hab ich auf den Gipfel des Glücks gebracht, oder sehe vor mir es wird werden. Für andre arbeit ich mich ab und erlange nichts, für mich mag ich kaum einen Finger rühren und es wird mir alles auf einem Küssen überreicht.

*

An F. L. Plessing. (26. Juli 1782.)

So viel kann ich Sie versichern daß ich mitten im Glück in einem anhaltenden Entsagen lebe, und täglich bey aller Mühe und Arbeit sehe daß nicht mein Wille, sondern der Wille einer höheren Macht geschieht, deren Gedancken nicht meine Gedancken sind.

*

An Charlotte v. Stein. (10. August 1782.)

Heute früh habe ich das Capitel im Wilhelm geendigt wovon ich dir den Anfang dicktirte. Es machte mir eine gute Stunde. Eigentlich bin ich zum Schriftsteller gebohren. Es gewährt mir eine reinere Freude als iemals wenn ich etwas nach meinen Gedancken gut geschrieben habe. Lebe wohl. Erhalte mir die Seele meines Lebens, Treibens und Schreibens.

Rundschau.

Literatur.

* **Vom Dilettantenstil** sagte unser Mitarbeiter **Carl Spitteler** vor einiger Zeit allerhand in der „Neuen Züricher Zeitung," was zwar zunächst für Schweizerische Verhältnisse angepaßt, aber wenigstens im Auszug auch für uns Deutsche sehr nützlich und gut zu lesen ist:

Woran erkennt man sofort den Dilettanten? Nicht wie er meint, an Sprachfehlern, sondern an Geschmacksfehlern.

Dem Dilettanten, weil er nur ausnahmsweise schreibt, ist es ein Ereignis, wenn er zwanzig Zeilen in eine Zeitung setzt. Er meint demgemäß, etwas Außerordentliches leisten zu müssen, und indem er zu diesem Zweck seinen Geist aufhetzt, hat er schon einen Hauptfehler begangen, nämlich Einfachheit, Natürlichkeit und Sachlichkeit verloren.

Der Schriftsteller von Beruf oder Erfahrung und ebenso jeder bedeutende Mann eines jeden andern Berufs sagt, was er zu sagen hat, deutlich und bündig, und damit fertig. Das scheint selbstverständlich und leicht. Und doch ist das so selten, daß wenn ich irgendwo eine gesunde, gerade Abhandlung über irgend ein Thema, und wäre es das trockenste, zu Gesicht bekomme, ich mich erkundige, was für ein bedeutender Mensch das geschrieben habe.

Nämlich der Dilettant mutzt alles auf. Sehen wir, mit was für Mätzchen. Zunächst rundet er seinen Bericht zu einem Aufsätzchen ab. Das Ende stimmt lieblich mit dem Anfang überein, oder es klingt patriotisch aus, oder stimmt heimatlich, oder läuft in ein Zitat aus, und Aehnliches. Solche Abrundungen, überhaupt den Aufsatzstil verabscheut ein Schriftsteller. Im einzelnen verziert der Dilettant seinen Stil mit Schnörkeln. Unter diesen Schnörkeln sind die beliebtesten folgende.

Die geistreichen Schnörkel, also allerhand harmlose Witzchen und Späßchen. Namentlich die „Korrespondenzen vom Lande" pflegen derart mit Witzchen umwunden zu sein, daß man ob dem verdrehten Gethu oft gar nicht mehr zu verstehen vermag, was der Schreiber eigentlich mitteilt. Regel: Man sei nur dann geistreich, wenn man schlechterdings mit dem besten Willen nicht anders kann.

Ferner die poetischen Blümchen, besonders bei Damen beliebt. Poetische Blümchen im Prosastil, also z. B. im Feuilleton und im Brief, sind immer Unkraut und riechen am ersten Tage schon altmodisch. Regel: Man werde niemals „poetisch."

Ferner anmutige, zierliche Wendungen. Harmonische Gedänklein. Ebenfalls meist weiblichen Geschlechtes.

Ferner der Bilderschmuck, mehr noch im politischen als im belletristischen Dilettantenstil wütend. Wo dann die buntscheckigen Dinger gar widerwärtig mit der abstrakten Vorstellung in Krieg geraten, selbst dann, wenn das Bild an sich nicht unrichtig durchgeführt wird, z. B. „das Schifflein der Eisenbahnpolitik in das richtige Fahrwasser lenken." Was ist das für eine aquatische Brühe auf einer Eisenbahn! Da entgleist ja die Lokomotive der Vernunft vor der Ueberschwemmung der Gedankenschienen! Regel: Wenn man von abstrakten Dingen handelt, so rede man ehrlich abstrakt. Solche Dinge mit lockern Bildern aufmuntern wollen, das ist, als ob man das schweizerische Obligationenrecht mit farbigen Illustrationen herausgäbe.

Ferner der Schwulst. Man nennt uns wohl „nüchterne Schweizer." Wenn wir aber schreiben, sind wir eher „bombastische Schweizer." Wir werfen uns in die Festrednerbrust. Da aber der Dilettant in demselben Augenblick, da er sich patriotisch oder moralisch auf-

schwellt, sich gleichzeitig seiner stilistischen Unbeholfenheit bewußt ist, so bedient er sich, um uns pompös zu kommen, altbewährter niemals versagender Mittel, mit anderen Worten der Gemeinplätze. Consules videant! — Sapienti sat!

Ueberhaupt Gemeinplätze! Das „nasse Element" (statt Wasser). Oder „der unheimliche Gast" (für den Blitz). Oder der „Jupiter Pluvius," der hoffentlich ein Einsehen haben wird, oder „Limmatathen" oder gar Luzern die „Leuchtestadt." Hochgeehrte Leser, wollen wir miteinander einen feierlichen Schwur leisten, daß keiner von uns beiden sich jemals des Wortes Leuchtestadt schuldig mache.

Zu warnen bleibt endlich vor zwecklosen, um der Sonorität oder Bequemlichkeit wegen gebrauchten Fremdwörtern.

Und namentlich vor Fremdgedanken, den Zitaten. Ich sage wie der Zahnarzt von den Zähnen: der schlechteste eigene Gedanke ist besser als der beste fremde. Ich wenigstens habe mir zum Gesetz gemacht, niemals zu zitieren. Und habe mich wohl und gesund dabei befunden.

Also ich fasse zusammen: Keine Schnörkel, keine graziösen Gebärden, keine poetischen Blümchen, keine Schnödigkeiten, kein Bilderschmuck, keine geistreichen Witzchen, keine Zitate, keine ausgetretenen Geleise, keine landläufigen Redensarten, keine heimeligen oder patriotischen oder pompösen Akzente, und vor allem nie und nimmer — (bleiben Sie standhaft) „Leuchtestadt."

* Gegen die Uebersetzungsliteratur gibt Wilhelm Holzamer im „Literar. Echo" einiges zu bedenken. Er hält den Einfluß des Auslands auf unsere Literatur gegenwärtig für weniger bedeutend und auch minder nötig und meint, vielleicht käme nach Rußland, das durch Tolstoj und Gorjki die letzten starken Anregungen gegeben habe oder gebe, endlich auch einmal an uns die Reihe, zu führen. Italien schaltet er trotz Ada Negri und D'Annunzio aus, ebenso Frankreich und England. Wenn trotzdem Verleger und Zeitschriften „unentwegt" Uebersetzungsliteratur daherbrächten, so werde dadurch unser Schrifttum wie unser Publikum geschädigt. „Es müsse," schreibt er, „wieder einmal energisch gesagt werden: es ist genug! Wir, und besonders wir Literaten, werden ja den Zusammenhang mit dem Ausland nicht verlieren wollen — aber es ist an der Zeit für uns, dem Publikum gegenüber hier ein wenig den Schulmeister zu spielen. Und den Uebersetzern und Verlegern gegenüber nicht minder. Albert Langen mit Björnson, Fischer mit Ibsen, Diederichs mit Tolstoj, Maeterlinck, Jacobsen, Fontane mit Maupassant, Langen noch mit Knut Hamsun e tutti quanti sollen gewiß und bestimmt ihre Verdienste zugesprochen erhalten, und wir werden ihnen immer für gute und vollständige Ausgaben dankbar bleiben; aber nun darf das Uebersetzen nicht ins Endlose getrieben werden, wie's besonders Langen thun läßt, der mit Prévost nicht fertig werden kann und aus verschiedenen Literaturen zum Teil ganz interessante, aber in ihrer Beziehung auf unser Schrifttum und unser geistiges Leben doch bedeutungslose Werke auf den Markt wirft. In den Zeiten, da „Heimatkunst" ein Schlagwort geworden ist, ist's ja einesteils gut, durch den Anschluß an Fremdes nicht in enger Krähwinkelei zu versauern, andererseits erwächst daraus aber auch die Pflicht eines tieferen Besinnens auf uns selbst! Nur so kann die Heimatkunst den Boden zu ihrer Weite gewinnen."

Wer unsere Losen Blätter in der letzten Zeit verfolgt hat, wird geneigt sein, Holzamer recht zu geben. Uebrigens hat er das üppigste Feld gerade der minderwertigsten fremden Erzähler, den Zeitungsroman bei seinen Ausführungen kaum im Sinne, und

doch verdirbt der gerade hier gezüchtete fette Kohl weitaus die meisten Mägen. K.

* Nataly von Eschstruth schreibt zu der Mitteilung, daß der Kaiser die Widmung ihres neuesten Buches angenommen habe: „Se. Majestät nimmt seit Jahren ein sehr gnädiges Interesse an meinen Büchern, und nicht ich war es, welche die Widmung meines jüngsten Romans in irgend einer Weise provozierte." Nataly von Eschstruth beurteilt die Frage falsch. Es ist vollkommen gleichgültig, ob eine Dame wie sie eine kaiserliche Auszeichnung provoziert, es ist aber leider bei unsern Verhältnissen nicht gleichgültig, ob der Geschmack des Kaisers selbst an Erzeugnissen wie den ihrigen Gefallen findet. Die in dieser Beziehung waltenden Besorgnisse werden durch ihre Angaben verstärkt, denn wir haben leider keinen Grund, an deren Wahrheit zu zweifeln.

Musik.

* „Germania."

Noch einmal italienische Musik!* In der Scala zu Mailand ist Franchettis Oper „Germania" aufgeführt worden. Ein bekannter deutscher Feuilletonschriftsteller schrieb darüber: „Da die Saison schlechterdings ihr Ereignis haben mußte, sollte die erste Aufführung von Franchettis ›Germania‹ zu einem solchen gestempelt werden. Doch der durchschlagende Erfolg blieb aus. Die Handlung: eine jeglicher dramatischer Kraft entbehrende, dazu ungeschickt dialogisierte Schauermär aus den deutschen Befreiungskriegen. Die Musik: das achtbare Ergebnis einer größeren Anzahl von Normalarbeitstagen eines sehr fleißigen, nicht ungewandten, leider völlig erfindungsarmen Tonsetzers. Ebensowenig wie durch seinen ›Asraël‹ und seinen ›Colombo‹ wird sich Franchetti durch seine ›Germania‹ die Zustimmung der unabhängigen Kritik gewinnen. Die abhängige umlagert und umschmeichelt ihn. Er ist vielfacher Millionär und könnte, wie sein engerer österreichischer Geistesverwandter Adalbert von Goldschmidt, sich sehr verdienstlich als Mäzen bethätigen, wenn man nicht den Ehrgeiz in ihm aufgestachelt hätte, die Lorbeeren des Komponisten zu pflücken."

Liest diese Worte einer, der das Werk nicht kennt, so kann er eigentlich jede weitere Beschäftigung mit ihm für überflüssig halten. Vielleicht wird aber doch schon durch das Brüsten mit Unabhängigkeit der und jener stutzig. Es ist immerhin unangenehm, wenn auch leicht, Leute, die für das Werk eines Geldmannes eintreten, abhängig, d. h. finanziell beeinflußt zu nennen. Schon das macht keinen guten Eindruck. Aber wenn man nun gar selbst abhängig ist, nicht finanziell, nicht durch Freundschaft, nein, nur von einem a priori eingenommenen Standpunkt, von Parteianschauungen, denen historische Gründlichkeit fehlt, wenn man einseitig auf deutsches Musikdrama schwört und, um für dessen zum Teil belanglose Novitäten Platz zu bekommen, alle andere Tonkunst als überflüssig bezeichnet — darf man dann so und darf man dann überhaupt mitreden?

Einem jeden Kunstwerk gegenüber ist das Verstehenwollen, ist die Vorurteilslosigkeit erste Pflicht. Dazu aber gehört nicht bloß ein wenig historisches

* Wir brauchen nicht zu betonen, daß wir mit diesen Beiträgen um Gotteswillen nicht der Ausländerei unsrer Bühnen dienen möchten. Aber diese wäre nicht der tiefe und ernste Schaden, der sie ist, wenn sie nur wirklich gute oder gerade für uns Deutsche interessante Werke aufführte. Daß wir, wie so viele Spielpläne beweisen, mit ausländischen Gleichgültigkeiten und Nichtigkeiten überschüttet werden, das ist das Schlimme. Vielleicht ließe sich gerade die allgemeine Ausländerei nicht wirksamer bekämpfen, als eben dadurch, daß man bedeutendere ausländische Erzeugnisse aufführte und so das Publikum lehrt, auch innerhalb des anregend Fremdländischen, die Unterschiede zu sehn. A.

Prunkwissen, wohl gar nach einseitig gefärbten Darstellungen erworben, sondern wirkliches Erfassen aller künstlerischen Lebensäußerungen der Zeiten; dazu ist gänzlich unbrauchbar die Parteischablone und sei sie auch die des Wagnerianers. Wir haben in der deutschen Kritik Dank der Nachbetung wirklich einseitiger oder einseitig mißverstandener Kampfäußerungen Wagners schon so viel törichte Weisheit verbreiten sehen, daß es immer wieder notwendig ist, auf die kritische und produktive Unfähigkeit dieser Spielart des Wagnerianismus hinzuweisen.

Ich habe deshalb zunächst die Bemerkungen über die „Germania" als typisches Beispiel solcherlei „sachlichen Urteils" zitiert, um jetzt auf diesem Boden meinerseits einige Worte über das Werk zu sagen, das ja bestimmt binnen kurzem auf den deutschen Bühnen erscheinen wird. Die „Germania" ist kein Musikdrama, will auch zum Glück keins sein. Sie ist eine Oper und zwar eine italienische Oper. Wer diese Kunstgattung überwunden nennt, lese nicht weiter. Ich rede zu solchen, die noch nicht im Glauben an das alleinselig machende Musikdrama die Bewegungsfreiheit ihrer Gedanken aufgegeben haben. Die Oper „Germania" spielt in Deutschland in den Befreiungskriegen, der Epilog auf dem Thonberg bei Leipzig am letzten Abend der Völkerschlacht. Es ist eine patriotische Oper. Aber kein Hurra-Stück auf Allerhöchsten Befehl. Die Großen sind Nebensache. Es ist keine Siegesallee mehr oder minder bedeutender Fürstlichkeiten. Es ist eine Volksoper. Die große Zeit ist nur der Hintergrund. Wie in Hermann und Dorothea. Der Vergleich ist stark: als Kunstwerk reicht „Germania" natürlich nicht entfernt an diese epische Dichtung, aber der Grundgedanke ist ähnlich, auch hier wird auf einem großen Hintergrunde eine reinmenschliche Geschichte vorgeführt. In der Oper spielt die große Zeit mehr herein; alle Handelnden stehen in unmittelbarer Beziehung zu ihr.

Ein Mädchen hatte ihrem Bräutigam die Treue gebrochen, als er fern im Felde war. Er kehrt zurück; sie gesteht ihm nichts. Sie weiß, daß entweder er oder der Schuldige, sein Freund, im Zweikampf fallen werden. Aber am Abend des Hochzeitstages, als plötzlich der Freund auftaucht, um den Neuvermählten mit in den Krieg fürs Vaterland zu rufen, siegt ihr Gewissen. Sie geht ins Unsichere hinaus. Ein Brief sagt dem Gatten alles. In Danzig, wo sich die Freunde des geknechteten Deutschlands sammeln, um im Geheimen den Sturz des Korsen vorzubereiten, trifft der Betrogene den verräterischen Freund und verlangt Genugthuung. Der Zweikampf soll beginnen. Da erscheint mit ihrem Sohne Königin Luise und erinnert an die Pflichten gegen das Vaterland, hinter die aller Zwist zurücktreten habe. Der Konflikt ist schwer, — wohl auch dramatisch, mein' ich. Das Vaterland siegt. Seite an Seite kämpfen die beiden vor Leipzig. Im Angesicht des Todes, der alles überwindet, findet der Schuldige die Vergebung des Freundes und seines Weibes. Deutschland aber hat gesiegt.

Ich halte das für eine gute Bühnenhandlung. Sie ist psychologisch ohne Unwahrscheinlichkeiten und schreitet sicher vorwärts. Daß sie theatralische Drücker hat wie die plötzliche Rückkunft des Freundes am Abend der Hochzeit, wie das Auftreten der Königin Luise, wie die Szene am Thonberg, da die Marketenderin die beiden Freunde sucht und findet — das alles sei zugegeben, auch daß der Dialog noch geschmeidiger sein könnte. Aber: „jeglicher dramatischer Kraft entbehrende Schauermär": das kann wohl bloß ein Hypermusikdramatiker sagen, der zudem den italienischen Ursprung des Textbuchs nicht bedenkt. Das Text-

buch gibt die Gesamtstimmung jener Zeit, den Druck der Fremdherrschaft und die Lebenskraft des Deutschtums sehr gut wieder, es ist vom Bühnenstandpunkt aus sogar glänzend gemacht.

Und auch die Musik hat Wärme. Es ist, wie gesagt, keine von oben bestellte vaterländische Oper, sondern ein von der Begeisterung für die Zeit und den Stoff eingegebenes Stück. Die Musik benützt mit Geschick deutsche Lieder jener Zeit, Studenten- und Freiheitslieder. Ist sie darum erfindungsarm? Was heißt erfindungsarm? Gewiß, die Menge von Geist und Kunst, mit der die Epigonen Wagners Musikdramen zu bauen versuchen, die hat die „Germania" nicht. Es werden weder neue Instrumente noch neue Arten ihrer „Stopfung" erfunden, auch nicht tausend Motive des . . . . und der . . . . Aber Musik ist in dem Werk. Und das ist auch was Gutes. Ich kann hier nicht darauf eingehen, wie wichtig es für die Kunst der Gegenwart wäre, wenn sie sich einmal ganz energisch darauf besänne, welche Bedeutung für sie neben all dem Geist die Materie hat, ohne die doch all dieser Geist nicht leben kann, und wie gut es ist, wenn diese Materie, also Klang und Melodie, zunächst wieder einmal etwas ungestüm in den Vordergrund tritt. Jedenfalls hat Franchettis Werk genug von dieser materiellen Grundlage aller Musik, ohne den Geist zu beleidigen. Es kann ruhig den deutschen Aufführungen des Werkes, die allerdings mit italienischem Temperament vorbereitet und geleitet sein wollen, überlassen bleiben, den Wert dieser Musik zu erweisen. Jedenfalls war auch in Mailand der Erfolg nicht so sehr von „abhängigen" Kritikern gemacht, wie die obigen Zeilen behaupten. Ich möchte das gerade der „Unabhängigkeit" zu Liebe feststellen. Daß die Italiener rings um einen die Melodien fortwährend mitsummten, bewies wohl auch, daß sie die melodische Kraft hatten, sich nach ein paar Aufführungen fest einzuprägen.

Ich verspreche mir für Deutschland viel von dem Werke und meine, es wird gar kein Schaden für die deutschen Bühnen sein, wenn sie sich seiner mit Frische annehmen. Denn auch daß es patriotische Musik ist, die ohne Oberbefehl entstanden ist, auch das hat sein Gutes. Hier leben die Gestalten einer wirklich großen Zeit auf, und das Feuer, das von da ausgeht, kann in der kühlen Atmosphäre unserer Tage nichts schaden.

Eins muß man freilich von der sachlichen, geistig unabhängigen Kritik verlangen. Sie muß das Werk als das nehmen, was es sein will, als eine Oper und zwar als eine italienische Oper. Sieht man mit allem Grund deren Schwächen, so mache man sich auch gegen ihre Vorzüge nicht blind. Ihr bester Vorzug ist vielleicht, daß sie nicht über ihre Grenzen hinaus will, sondern sich Stoffe wählt, bei denen sich musikalisches Fühlen und Können bethätigen läßt und bei denen man auf der Erde bleiben darf, ohne unwahr zu werden.

Insofern ist das Werk doch modern und fortschrittlich: es benutzt von den Ergebnissen der neueren dramatischen Kunst, was seiner Gattung entspricht, und entwickelt sich selbständig und wie es sein Text erfordert, aus der alten Oper heraus. Es beansprucht nicht, realistisches Musikdrama genannt zu werden; es steht überhaupt zum Glück aller Tendenz fern. Hoffentlich lassen sich darum weder die Theaterleiter noch das Publikum von dem Parteigerede Einzelner überrumpeln und finden auch bei der Kritik die rechte Unterstützung. Es ist kein Meisterwerk, das eine Epoche einleitet, wie man das von jedem neuen Musikdrama gern behauptet; aber es wird dem Spielplan keiner deutschen Bühne Schande machen und wie so viele

andere jungitalienische Kunst beweisen, daß dort die musikalische Lebenskraft von neuem erwacht ist.

Georg Göhler.

* Hunnius und Prochazka.

Daß sich Einer hinsetzt, um in einem Aufsatz auf einen zeitgenössischen Künstler, der ihm noch nicht genügend beachtet zu sein scheint, aufmerksam zu machen, ist gewiß ein menschenfreundliches, und wenn es der Betreffende irgendwie verdient, nützliches Beginnen, mag immer einige überschüssige Begeisterung dabei entfesselt werden. Aber die Broschüre, die kürzlich Herr Karl Hunnius über den Komponisten R. von Prochazka hat drucken lassen, fordert doch die literarische Anstandspolizei zu keck heraus, um dieses Beispiel schlimmster Reklamewut nicht in seiner Nichtigkeit zu beleuchten. Es handelt sich um die Auflobung eines dem Dilettantismus in mancher Hinsicht kaum entwachsenen Talentchens, dem, wenn ihm auch die Ursprünglichkeit des Empfindens ebenso gebricht wie ein nennenswertes technisches Können, in bescheidenen Grenzen zuweilen allerhand Gefälliges, ja selbst Sinniges gelingt, das freundlicher Anerkennung keineswegs unwert wäre. Man braucht einen Tonsetzer vierten oder fünften Ranges nicht gleich zu kränken, indem man die Frage aufwirft, ob seine „Formvollendung," auf die er sich gewöhnlich was zu Gute thut, im Gegensatz zu gewissen Stürmern und Drängern mehr auf harmloser Schwäche denn auf innerer Abklärung und reifer Gestaltungskraft beruht. Es ist keine Unehre, ein Künstler solchen Ranges zu sein, wir wissen auch geringere Begabungen zu schätzen, wenn sie ihre Aufgabe im Haushalte des Geisteslebens redlich erfüllen. Aber wenn der Ruhmesherold auf hohem Roß dahersprengt und uns den kleinen Mann als ein „kühnes Talent der Harmonik," als „souveränen Meister" der Tonkunst, ja sogar mit Verlaub zu sagen als „Genius" austrompetet, dann ist das ein starkes Stück, das eines Dämpfers bedarf. Freilich kann man nicht lange ernsthaft bleiben, wenn Herr Hunnius seinen Helden als quasi ebenbürtigen Nachfahren der musikalischen Großmeister behandelt. „Von Mozart empfing er das Pathos lichter Schönheit (!) . . . Schubert ist ihm Muster nach der Seite des Vorwaltens der poetischen Phantasie" u. s. w. mit Grazie. Nachdem davon die Rede war, daß P. nicht alle Tage komponiert, fährt der Biograph mit köstlicher Naivität fort: „Auch Beethoven hatte seine unproduktiven Tage." In Wagner erblickt Herr Hunnius den „großen Vorgänger" seines Leibkomponisten. „Aber er (P.) hat mehr Sinn für die Form als der Bayreuther Meister," und S. 52 wird — ich bitte den Leser sich am Stuhle festzuhalten — ein Liedchen von P. höher bewertet als der ganze „Parsifal." In diesem Tone des ästhetisierenden Irrsinns klingt es durch das ganze Buch. Natürlich fehlen auch nicht die üblichen Ausfälle wider die † † † Modernen. Es soll was besonders Verdienstliches sein, daß P. in einem Liede die Stelle „die Donner grollten fern" ganz diskret behandelt. Denn: „wie würde hier ein moderner Wagnerianer ins Blech gehen!" Gerade ein Wagnerianer dürfte wissen, daß ferne Donner nicht im Fortissimo rollen. Oder: „P. komponiert nie eigene Texte, was nach R. Wagner fast zur Mode geworden ist und über welche Unart sich mancher gehaltvolle Lyriker mit Recht beklagen dürfte." Es ist vom Liede die Rede. — Nun zeige mir Herr Hunnius unter den modernen Liedmeistern (Wolf, Ritter, Strauß, Sommer, Hausegger u. s. w.) den, der eigene Gedichte in Musik setzte. Sehr ungebührlich scheint mir auch die hämische Bemerkung über die Wolfpropaganda — um wessen persönlichen Vorteils willen noch auch wohl für Wolf ge-

arbeitet wurde, der geisteskrank dem Tode entgegensieht? Daß wir keine blinden Verehrer der Modernen sind, weiß wohl jeder Kunstwartleser — wenn aber jemand ohne ordentliche Kenntnis ihrer Leistungen, auf die gleiche Unkenntnis beim Publikum baut, indem er sich solche Pauschalverunglimpfungen gönnt, so erlauben wir uns zu sagen: da hört's auf. Daß die Modernen kein Maß kennen, die Melodie hassen und im Lärme schwelgen — so darf eine Köchin urteilen, nicht ein Fachschriftsteller. Aber Hunnius weiß bei den älteren Meistern ebensowenig Bescheid. Eine Vereinigung pianistischer und schöpferischer Begabung sei selten, behauptet er, ohne an Bach, Mozart, Beethoven, Weber zu denken. Er rühmt an P.s Duetten, daß der Alt entgegen dem „traditionellen Pfade" keine unselbständige Nebenrolle innehabe, was doch von jedem anständigen Duettsatz gilt. Ihm erscheint Robert Franzens das feinere Gefühl leider so oft verletzende Mißhandlung der Sprache so mustergiltig, daß er von ihrer Nachahmung durch P. geradezu entzückt ist. Einem Manne, der von der Tonalität des 3/4-Taktes, von der rhythmischen Fülle einer Triolenkette, von einem unvorhandenen Fugenthema u. dgl. spricht, der Instrumentationsachen in laienhaftester Weise erörtert und mit der Phrase von den „ewigen Gesetzen des Schönen" kommt, scheint das nötige fachmännische Wissen zur richtigen Urteilsbildung doch wohl zu mangeln. Aber ich habe leider auch Anhaltspunkte dafür, daß die Schrift nicht aufrichtig zu Werke geht, z. B. wenn sie behauptet, daß eine Oper von P. im Dresdner Hoftheater gegeben werde.

Warum befassen wir uns mit dieser Schreiberei? Weil man solchen Herrn das Handwerk nur legen kann, wenn man ihnen scharf auf die Finger sieht, dann aber ihr Treiben auch motiviert verurteilt. Unsere Fachblätter sind gegen solche Erscheinungen viel zu duldsam, teils aus gutem Glauben, teils aus falschem Wohlwollen, teils aus Furcht vor „Weiterungen." Man druckt meist, ohne nähere Prüfung, den übersandten Waschzettel ab. Hier ist ein kritisches Wächteramt zu erfüllen, bis die Komponisten selbst gewahr werden, daß die Loberei ins Himmelblaue den Belobten in den Augen der Oeffentlichkeit schadet.

Seit langem betonen wir's als unsre Ueberzeugung, daß die Kritik nicht bloß zwischen Gutem und Schlechtem zu unterscheiden, sondern auch Abstände innerhalb dieser Kategorien einzuhalten habe. Auch von Propagandaschriften sollte das gelten. Muß denn ein Lob unter Böllerschüssen und Phrasenfeuerwerk immer geschrien werden? Kann man einen Künstler den Leuten nicht nahe bringen, indem man einfach, mit liebevoller Wärme von ihm redet, sachlich, mit sorgsamer Beobachtung seines Wesens, seiner Charakterzüge? Dem Künstler selbst, wenn er ein Echter ist, macht das sicherlich mehr Freude, als eine jeglichen Maßstab verlierende Panegyrik, die ihm schließlich vor seiner Gottähnlichkeit bange machen muß. R. B.

Bildende und angewandte Kunst.

* Potsdamerisches.

Potsdam ist bekanntlich eine rein königliche Schöpfung. Der zufällige Bewohner, der „Potsdamer," hat auf den Stadtcharakter nicht allzusehr abgefärbt. Und das ist ein Glück: im allgemeinen hat die Schöpfung des alten Fritzen und des vierten Friedrich Wilhelm ihre Reize noch wohl konserviert. Aber wir leben in der Zeit der Gesichtsmassage und der Haarfärbemittel, auch auf künstlerischem Gebiete. Wir wollen nicht alt werden, nicht zugeben, daß das Alte alt — veraltet geworden ist, und so übertünchen wir es modern. Man nennt das „Restaurieren" und „pietätvoll sein."

ZU DEM AUFSATZE:
POTSDAMERISCHES



KW

DAS BERLINER THOR IN POTSDAM
NACH DEM UMBAU

ZU DEM AUFSATZE:
POTSDAMERISCHES



KW

STADTSEITE DES BERLINER THORES
IN POTSDAM VOR DEM UMBAU

ZU DEM AUFSATZE:
POTSDAMERISCHES



KW

AUSSENSEITE DES BERLINER THORES
IN POTSDAM VOR DEM UMBAU

Ich will hier auf diese schwierige Frage meinerseits nicht eingehen; vielleicht aber läßt die schnurrige, echt „potsdamer“ Geschichte, die ich erzählen möchte, immerhin auch ein Streiflicht auf die Pietät und auf die Restaurierererei älterer Bauten im allgemeinen fallen.

Hatte da der alte Fritz die „Berliner Straße“ seiner Residenz durch einen Portalbau abgeschlossen, nicht gerade üppig, nicht gerade originell, aber doch ganz nett, wie man's damals, altrömisch nachtändelnd, im Zeitcharakter eben machte. Von unsern Beilagen gibt die erste die frühere Ansicht von außen, die zweite die von der Stadtseite her. Beide Fronten entbehren des inneren Zusammenhanges; die Stadtseite scheint mir späteren Ursprunges — ich gestehe die Lücke in meiner Kenntnis potsdamer Baugeschichte —, sie wirkte aber durch die gekrümmten Seitenteile trotz der etwas schematischen Erfindung recht ansprechend. Der Eindruck des Abschließenden kam zu sinnfälliger Erscheinung, wie ja aus der Bildwiedergabe hervorgeht.

Nun kam aber die neue Zeit; sie legte ein Straßenbahngeleise durch die mittlere Thoröffnung, und da soll denn das Unerhörte geschehen sein, daß ein königlicher Wagen warten mußte, weil die Thoröffnung durch einen Pferdebahnwagen verstopft war. Im übrigen nämlich ist der Verkehr in der zweiten preußischen Residenz noch keineswegs so lebhaft. Aber jedenfalls hieß es: diesem Verkehr genügt das alte Berliner Thor nicht mehr. Man muß dem Verkehr Rechnung tragen! — „Der Verkehr“ — ach Gott, wie viel gute Dinge sind diesem Moloch schon ins Maul gestopft worden, die sich allem wirklichen Verkehre zum Trotz noch zweihundert Jahre des Lebens freuen könnten!

Viele königliche Beamte und Stadtväter haben sich nun jedenfalls den Kopf zerbrochen, wie ihm diesmal wohlgefällig zu opfern sei. Das Thor abzureißen, wäre ja das Einfachste gewesen, und ein Sakrilegium an der Kunst hätte das auch nicht groß bedeutet, denn es handelte sich immerhin nur um eine mäßige Leistung. Aber die Pietät! — Also wie half man sich endlich?

Die Idee der viertelkreisförmigen Flügelmauern imponierte; sie ward also an alter Stelle erweitert — in Putz natürlich — „monumental durchgeführt.“ Den Triumphbogen aber riß man ab und baute ihn, mit ergänztem Gesicht nach der Stadtseite zu, tafelaufsatzförmig, wie man's ja mit allen Denkmälern machen muß, in gehörigem Abstand von den Mauern frei in der Straße wieder auf, wie es unser drittes Blatt noch von günstigstem Standpunkte aus zeigt.

Da liegt nun der Rumpf des Gesamtkunstwerkes mitten im Wege. Für die Außenansicht treten die genialen Seiten-Kulissen natürlich vollends nicht in Erscheinung; über die niedrigen Häuser ragen sie als dürftige unerklärliche Mauermassen empor. Trotzdem so die Stadtseite als Hauptansicht ausgebildet — sein sollte, hat's hier zu Püppchen auf der Attika nicht gereicht; die von früher vorhandenen wenden Potsdam mit Recht den Rücken; stadtseitig werden sie durch eine Art monumentaler Räucherkerzchen (siehe Abbildung) sinnvoll ergänzt. Und daß auch die weitere Annäherung an moderne Kunstauffassung nicht fehle — siehe Reichsbriefmarke! — so wurde beiderseits das Thor sogleich, trotz aller Pietät, durch das wundervolle Schild mit dem Anschnauzer „Rechts fahren“ vervollkommnet.

In dem höchst notwendigen Werk, das irgend ein findiger Verleger jedenfalls nächstens über „unfreiwillige Komik in der Architektur“ herausgeben muß, wird diese „Restaurierung“ jedenfalls den Titelkupfer bilden. Kann

man schlimmer das Kunstverständnis des alten Fritzen fälschen, als durch solche „Pietät," und schlagender das der jetzigen Potsdamer monumental verewigen? Boreas.

* Ein Dokument deutscher Kunst. Großherzog Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901. Herausgegeben von Alexander Koch mit Textbeiträgen von Georg Fuchs, Kurt Breysig, Felix Commichau und Benno Rüttenauer. (Darmstadt, Koch, geb. 36 M.)

Nun jährt sich's, daß die Ausstellung der Sieben von Darmstadt mit etwas zu lauten Fanfaren verkündet wurde, und wer heuer auf der Mathildenhöhe spazieren geht, wird das, gehört er nicht zu den Spöttern, mit recht wehmütigen Gefühlen bedenken. Man hat mittlerweile viel darüber geschrieben, weshalb die Künstlerkolonie „scheitern" mußte. „Weil das kein rechtes Mäzenatentum war," sagen die einen, „weil das keine rechte Kunst war," sagen die andern. So viel ist gewiß: an Zusammenhange mit dem Volke hat's der Darmstädter Kolonie in mehrfacher Beziehung gefehlt, sie war zu artistisch in ihrem Geiste, sie knüpfte zu wenig an das im Volke Lebendige an und sie rechnete mit zu hohen Geldmitteln bei ihren Preisen. Dennoch glauben wir nicht, daß sie am Exquisitentum und am Snobismus „gescheitert" ist, denn wir glauben überhaupt nicht, daß sie „gescheitert" ist. Die Nester da droben über der Darm sind guten Teils verlassen, das ist wahr. Wer aber will bestreiten, daß so und so viel Junge, die vorigen Sommer drin ausgebrütet worden, jetzt in Deutschland herumfliegen und ihrerseits Nester bauen? Wir unserseits kennen jedenfalls eine Anzahl von Köpfen, in denen derartige Vögel sitzen. Beinahe sogar mehr, als uns lieb ist. Auf unser Luxuskunstgewerbe hat die Darmstädter Ausstellung unzweifelhaft schon dadurch eingewirkt, daß sie dem reichen reisenden Publikum eine vortreffliche Gelegenheit gab, sich durch Anschauungsunterricht über das Streben der „Modernen" zu unterrichten, — dies wird noch mehr Aufträge beeinflußt haben, als jetzt, nach verhältnismäßig kurzer Zeit, immerhin schon zutage tritt. Und obgleich das für das Gesamtgedeihen der „Kunst im Volke" ganz sicher nicht das Wichtigste ist, ist es doch immerhin etwas.

Wer Darmstadt, sei es auch nur im Geiste, besucht hat, und wem das Geld dazu flüssig ist, kaufe sich das oben angezeigte Prachtwerk. Es ist sehr gut geeignet, über das „Dokument" zu unterrichten, mit seinen vorzüglichen Bildern, mit seinen Aufsätzen, mit dem, was auf und mit dem, was zwischen den Zeilen steht, mit dem, was es absichtlich und mit dem, was es ohne Absicht sagt. Es erleichtert eine gerechte Beurteilung „Darmstadts." Eine solche wird ja auch nicht nur fragen, was von dem hier Geschehenen behalten werden konnte, sondern auch, was hier versucht werden mußte, ehe man's aufgeben durfte.

* Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Unter Mitwirkung von Woldemar von Seidlitz herausgegeben von Max Martersteig. Berlin, Deutsche Jahrbuch-Gesellschaft, geb. 8 M.

Es gibt bei uns eine ganze Menge Leute, denen die Zeit, das Geld oder die Gelegenheit mangelt, um trotz aller guten Absicht mit dem Leben der bildenden Künste der Gegenwart Fühlung zu behalten. Für sie und auch für einen großen Teil derer, welche die Ausstellungen verfolgen können, ist ein Jahrbuch, das die wichtigsten Ereignisse mit Bild und Wort erläutert, gewiß ein notwendiges und nützliches Ding. Es kann jedenfalls für viele ein „Haus- und Familienbuch" werden, wie der Herausgeber des vorliegenden „Jahrbuchs" es wünscht. Ob es grade sehr praktisch ist, zwei Fliegen mit einer

Klappe zu schlagen und zwei Drittel des Textes mit den Adressen der Künstler, der Museen, der Vereine, Werkstätten u. s. w. zu füllen, will ich nicht entscheiden. Das breitere Publikum, mit dem das Buch doch zunächst rechnet, weiß mit dem sorglich gesichteten Nachschlagematerial erfahrungsgemäß wenig oder garnichts anzufangen, und so dürfte in Zukunft eine Trennung des kritischen vom bibliographischen Teil ratsam sein. Dann aber wäre auch ganz bewußt nur auf die kritische Kennzeichnung des Wesentlichen anschaulich hinzuarbeiten und nicht, wie es diesmal in den Berichten noch zu oft geschah, auf eine Darstellung von möglichst vielem in Namen und Begriffen, die dem Kenner wohl geläufig sind, dem Laien aber nicht. Wie Schumacher über „Die Denkmäler des Jahres," Schliepmann über die Darmstädter Kolonie, wie H. A. Schmid über Böcklin oder Oechelhäuser über Denkmalpflege geschrieben hat, das scheint mir die rechte Form zu treffen. Aber das wird sich gewiß erst im Laufe praktischer Versuche klären. Jedenfalls verdient dieses „Jahrbuch" mit seinen guten Aufsätzen und gut gewählten Bildern, die den Stand unserer heutigen Vervielfältigungstechnik sehr mannichfaltig und trefflich übersehen lassen, die Unterstützung der Leser durchaus, und es schiene uns sehr bedauerlich, wenn die ihm zugrunde liegende gute Idee nicht über die artistischen Grenzen hinausgetragen werden könnte. E. K.

* Wegen meiner Böcklin-Schrift, die schon angezeigt und in einer Menge von Abzügen bestellt ist, muß ich die Leser um Entschuldigung bitten. Was soll das heißen, denken viele unzweifelhaft, kündigt ihr einmal an, so liefert auch! Recht hat, wer so auftritt, und Unrecht habe ich. Ich kann aber mildernde Umstände aufweisen, denn der Narrer bin nicht ich, ich selber bin von unsern Arbeiten von Monat zu Monat genarrt worden, daß ich glaubte: nun find' ich doch endlich gewiß die Zeit, was ich fertig im Kopfe habe, auch niederzuschreiben. Es schien ja gar keine große Sache, es schien ja nur eine kleine Arbeit. Die Zeit kam nicht, aber immer neue Zeitvertilger kamen: die Dinge, die einmal im Laufen waren, riefen: hierher gehörst du, ehe du andres vornimmst, der Kunstwart, die Meisterbilder, die Vorzugsdrucke, die Bunte Bühne, die wichtigeren Veröffentlichungen, die sonst im Werden sind, und mit stärkeren Ansprüchen als sie alle der Dürerbund. Es ist mir nicht gelungen, die Böcklinschrift „einzuschieben," und so muß sie so gut noch einige Zeit zurücktreten, wie die neuen Auflagen meiner seit einer guten Weile vergriffenen Gedichtbücher, einfach weil jetzt wichtigeres zu thun ist. Ich kann's nicht ändern, ich kann nur all meine Freunde bitten, den Sachverhalt selbst daraufhin zu überdenken, was pflichtgemäß vorgehen und was zurückbleiben muß. Natürlich werd' ich mich schön hüten, nach diesem Nasenstüber des Schicksals je wieder mit einer Ankündigung voreilig zu sein. A.

Vermischtes.

* Der „Türmer" klagt nicht. Jeannot von Grotthuß hatte mich deshalb noch einmal zur Beschäftigung mit sich gezwungen, weil jeder jedem Stand halten muß, der seine Ehre wiederherstellen will. Auf die Andeutung, er könne mich wegen der hypothetischen Form meiner Behauptungen nicht belangen, gab es nur eine Antwort, ich hatte die Behauptung in positiver Form zu wiederholen: Grotthuß hat öffentlich gelogen und verleumdet. Das that ich und zugleich verzichtete ich darauf, die Aufnahme meiner Berichtigung im „Türmer" durch das Preßgesetz zu erzwingen, um nunmehr die berufene unparteiische Instanz, das Gericht, die Wahrheit ermitteln zu lassen.

Ich habe Grotthuß immer noch überschätzt. Im Juliheft des „Türmers" stellt er sich wiederum, als verschwiege ich was Wichtiges, verschleiert er, daß er mich im „Türmer" nicht antworten ließ, während ich ihm im „Kunstwart" von Anfang an das Wort ohne jede Einschränkung für Abwehr wie Angriff frei ließ, nimmt er wieder die Pose an, als wollte ich mich reinigen. Aber Eines zu verstecken reichte der Komödiantenmantel doch nicht aus, und dieses Eine ist eine schlichte Thatsache. Grotthuß wünscht keine Wahrheitsermittlung vor Gericht, Grotthuß klagt nicht.

In der Studentensprache nennt man das „kneifen," im öffentlichen Leben gibt es dafür einen halbhumoristischen Ausdruck nicht mehr. A.

Unsre Noten und Bilder.

Unsere Notenbeilage bringt diesmal eine Probe aus einer Violinsonate von Enrico Bossi, dem neuaufgehenden Stern der außertheatralischen Musik Italiens, dem Georg Göhler im XIV. Jahrgang des Kw. eine ausführliche Charakteristik gewidmet hat. Unsere älteren Leser werden diesen Aufsatz daher mit Nutzen wieder nachschlagen.

Zugleich führen wir einen sehr begabten jungen deutschen Liederkomponisten, Theodor Streicher hier ein, vorläufig mit einem einfachen Liedchen, das man zart und anmutig wie es ist, mit jedem Hören lieber gewinnt, wenn es auch Streichers ganze Kraft natürlicherweise nicht auslöst. Wir werden sie bald an umfangreicheren Beispielen im Kw. darthun. Hier sei nur kurz darauf hingedeutet, wie sich der Tonsatz am Schluß durch Wiedereinlenkung in die Eingangsmelodie formal abrundet, wie die musikalische Phrasierung mit der sprachlichen übereinstimmt, wie fein die Modulation die wechselnden Gedanken des Textes begleitet, wie das Entschweben des kleinen Liedgeistes durch die Höherlegung des Klavierparts geschildert wird, wie die oft volksliedhaft schlichte und ruhige Linie der Singstimme durch reiches harmonisches Leben an individuellem Leben gewinnt. Nur an einigen Stellen, die der Vortrag erst ein wenig auszugleichen hat, deckt sich der melodische Umriß nicht ganz mit dem sprachlichen Ausdruck, ich meine dort, wo eine Folge von je zwei Achtelnoten auf eine Silbe mehr dem Bedürfnis des melodischen Flusses als dem Rhythmus einer natürlichen Deklamation entspricht, z. B. „zum Abendrot," „das Heimweh."

Daß wir unserm heutigen Hefte zwei Landschaftsbilder von Edmund Steppes beifügen, soll ebensowenig ein unbedingtes Lob bedeuten, wie die Beifügung des Bildes nach Munch in unserm vorigen Hefte. Weber hat eben erst (in seinem Münchner Ausstellungsberichte) von Steppes gesprochen und unsre Bedenken gegenüber all den Einflüssen nicht verhehlt, die in die Bilder von Steppes zwischen seine eigenen Wellen strömen. Aber gerade, weil hier so klar liegt, was nicht Steppes, sondern Böcklin, Haider, Thoma ist, gerade deshalb ist es interessant, diese Bilder zu besehen, denn zwischen den allzu walzenartigen Stämmen gibt sich an all dem Fremden vorbei der Ausblick auf etwas, das Böcklin, Haider, Thoma trotz all ihrer Verschiedenheit gemeinsam eignet, das aber in ihren Bildern von dem Besonderen übertönt wird. So kommt es, daß uns Steppes' Bilder geradezu wie typische deutsche Landschaftsmalerei anmuten, sie sind vortrefflich geeignet, zu diesem Begriff eine Anschauung zu geben. Das Persönliche ist übrigens immerhin stark genug in ihnen, um auch für den besonderen ernst und ehrlich arbeitenden Künstler zu interessieren, dessen Eigenart sich unzweifelhaft noch in ganz selbstständiger Erscheinung herausarbeiten wird.
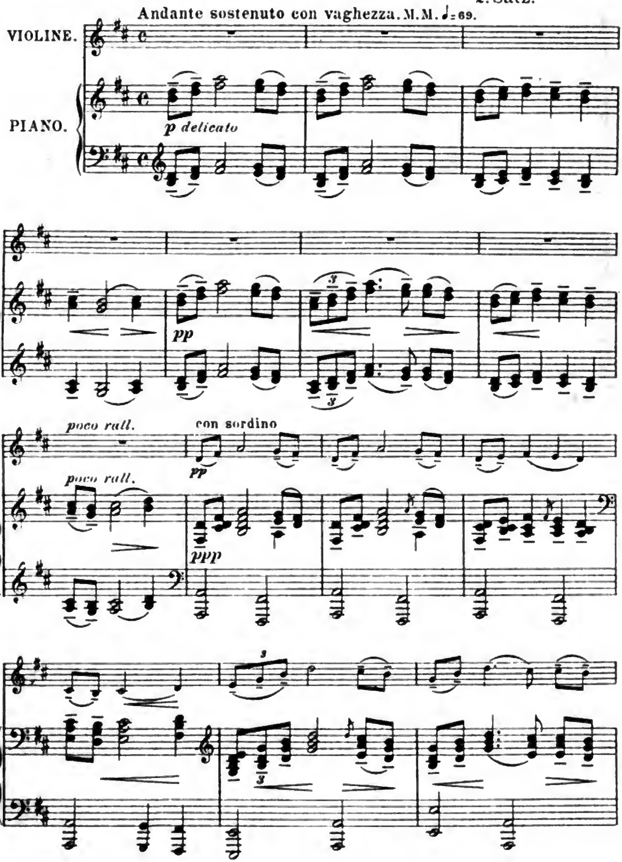
Die drei Bilder zu dem Rundschau-Aufsatze „Potsdamerisches" bespricht dort „Boreas". Wir werden uns in Zukunft häufiger erlauben, zur Betrachtung starker Entgleisungen auch „öffentlicher" Kunstpflege ein p. t. Publikum einzuladen.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.

BEILAGE ZUM KUNSTWART

M. ENRICO BOSSI.
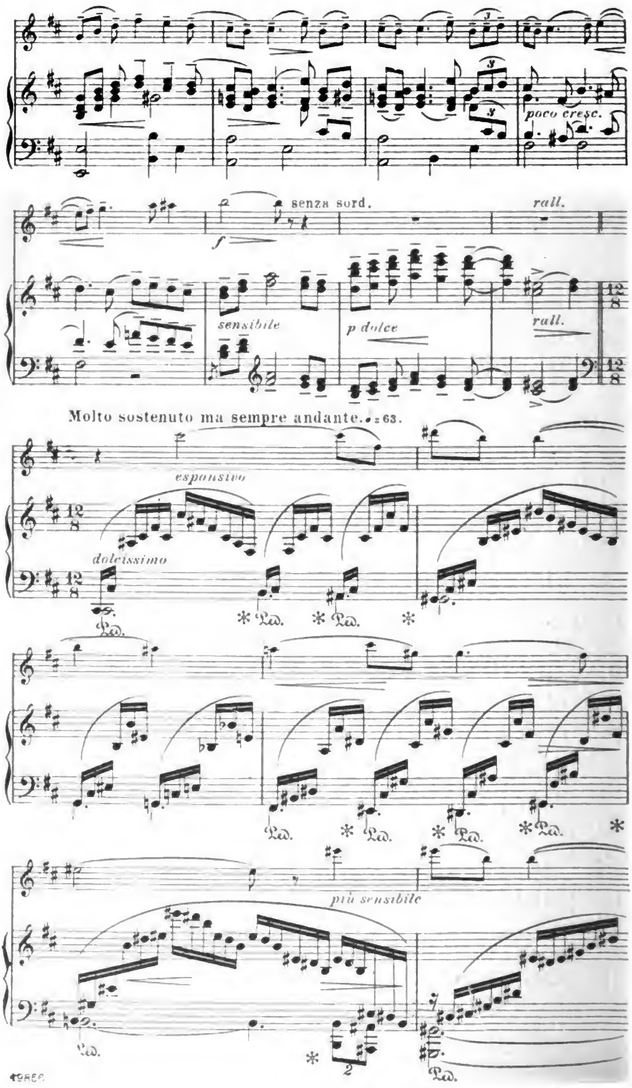
SONATE (E moll)
für Violine und Pianoforte.
2. Satz.
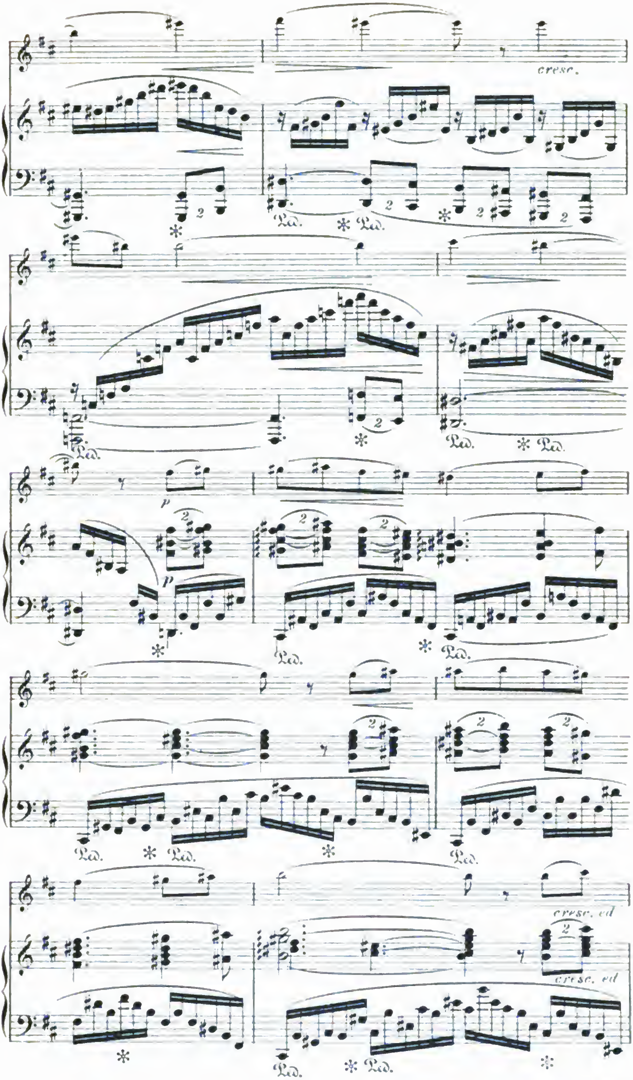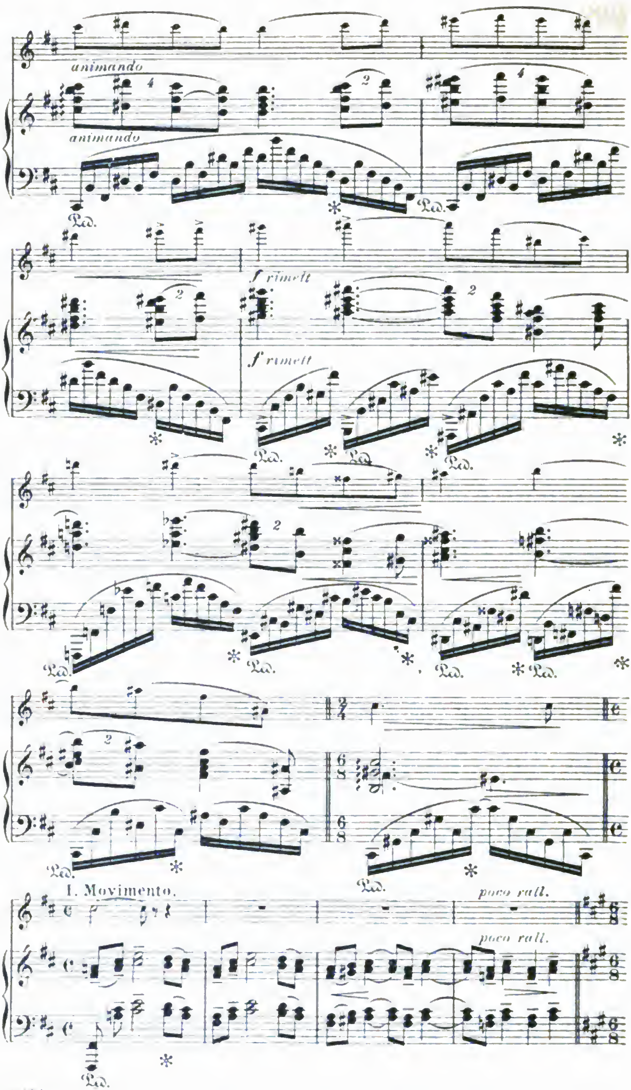


Mit Bewilligung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig.
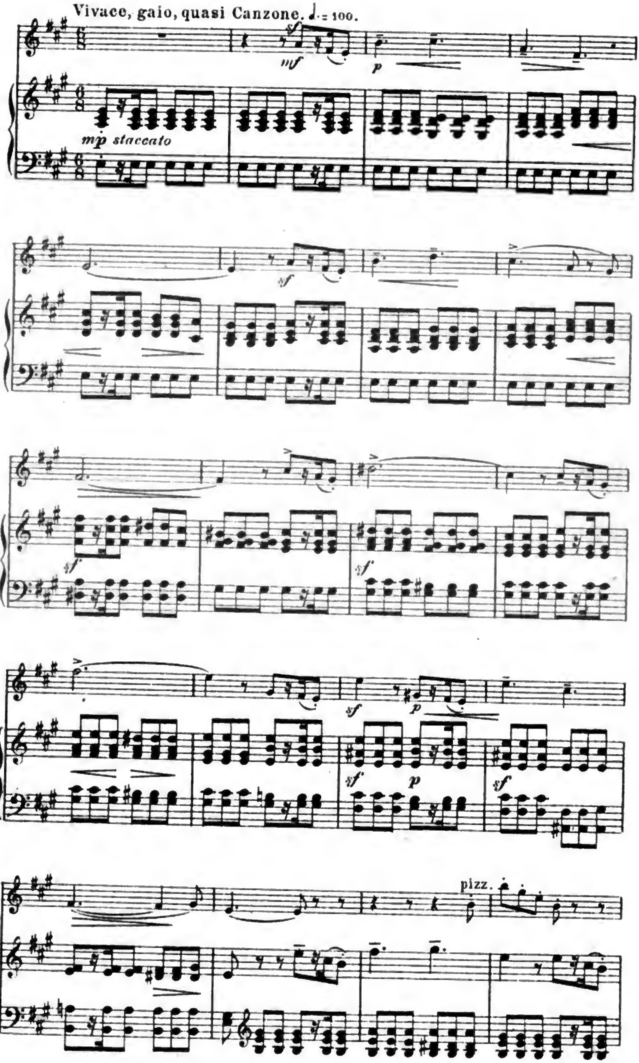
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.
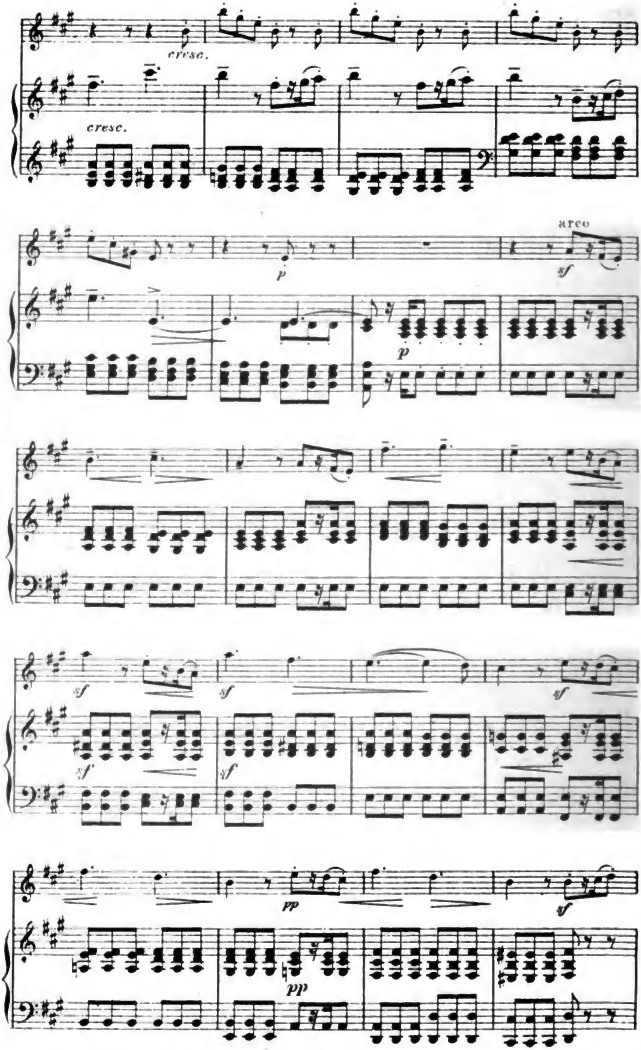
40958


senza sord.
rall.
poco cresc.
f
sensibile
p dolce
rall.
Molto sostenuto ma sempre andante. ♩.=63.
espansivo
dolcissimo
più sensibile
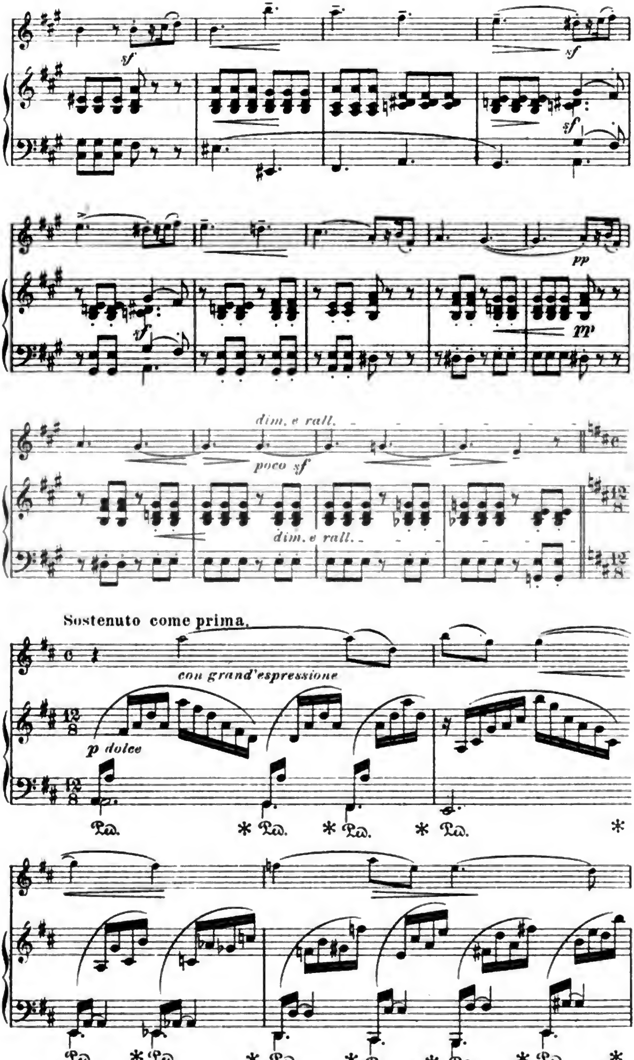

cresc.
p
p
cresc. ed
cresc. ed
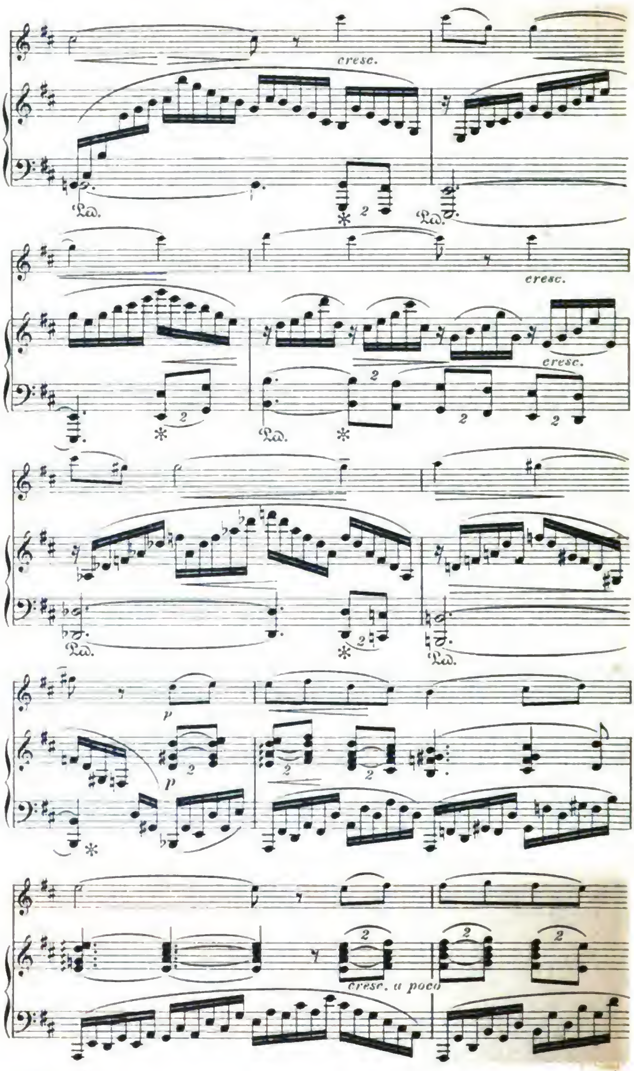

animando
animando
I. Movimento.
poco rall.
poco rall.
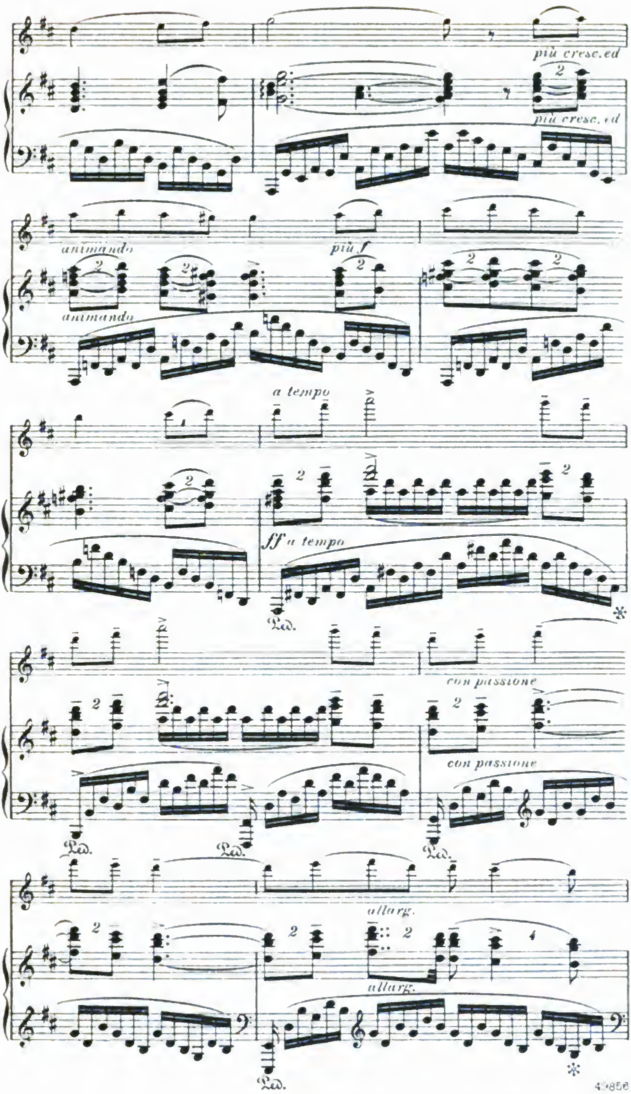

Vivace, gaio, quasi Canzone. ♩. = 100.
mf
p
mp staccato
sf
p
pizz.
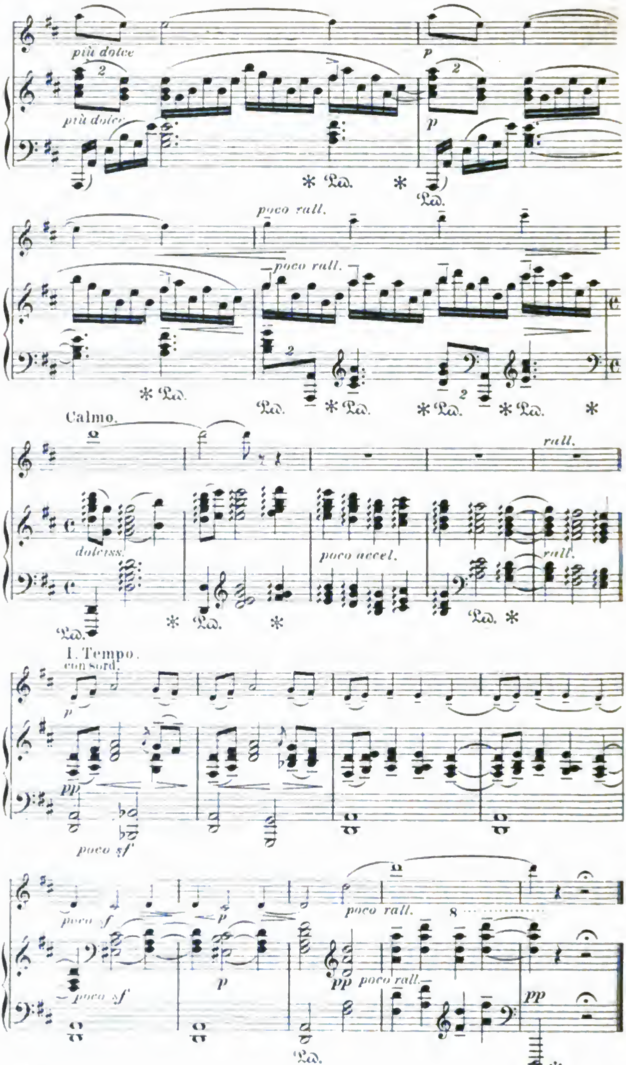


19858


sf
sf
sf
pp
pp
dim. e rall.
poco sf
dim. e rall.
Sostenuto come prima.
con grand'espressione
p dolce
Ped.


cresc.
cresc.
cresc.
p
p
cresc. u poco


più cresc. ed
più cresc. ed
animando
più f
animando
a tempo
ff a tempo
Ped.
con passione
con passione
Ped.
Ped.
Ped.
allarg.
allarg.
Ped.


più dolce
p
poco rall.
Calmo.
dolciss.
poco accel.
rall.
I. Tempo.
con sord.
pp
poco sf
poco rall.
8
Ped.
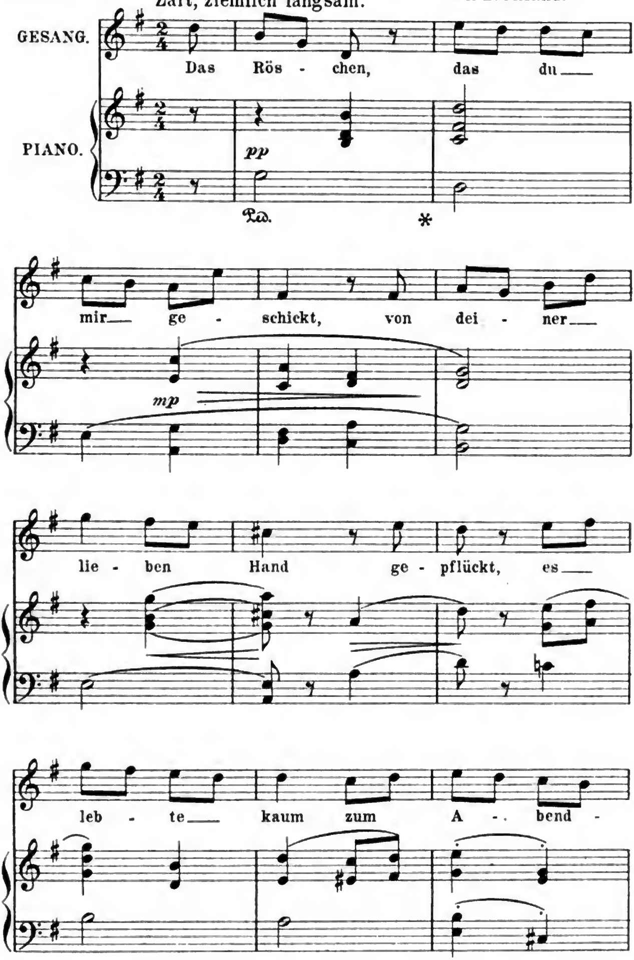
4865

Theodor Streicher.
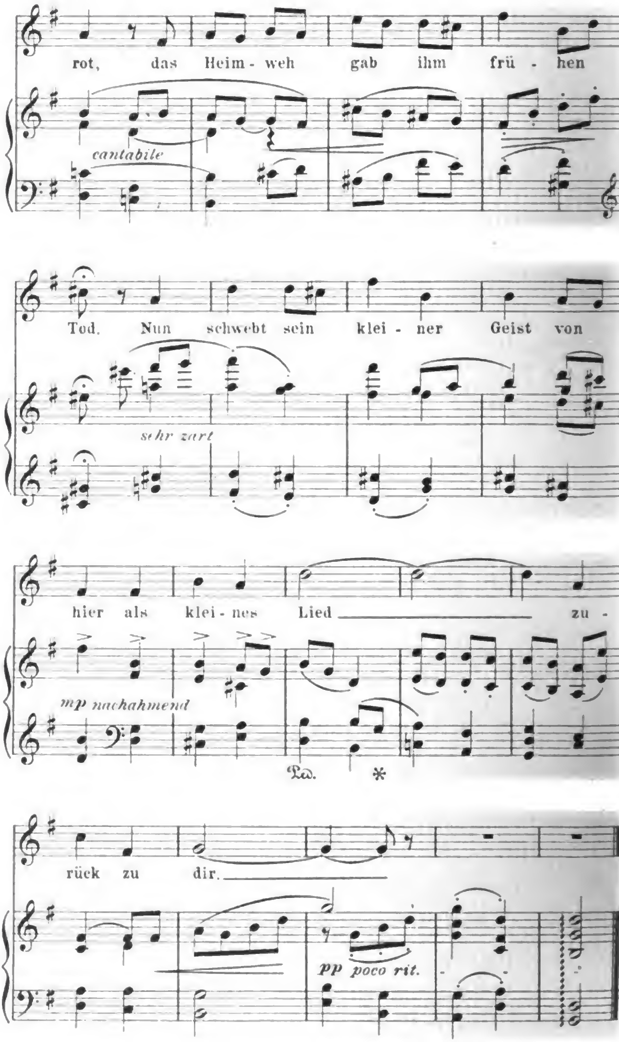
„Das Röschen, das du mir geschickt“

von L. Uhland.

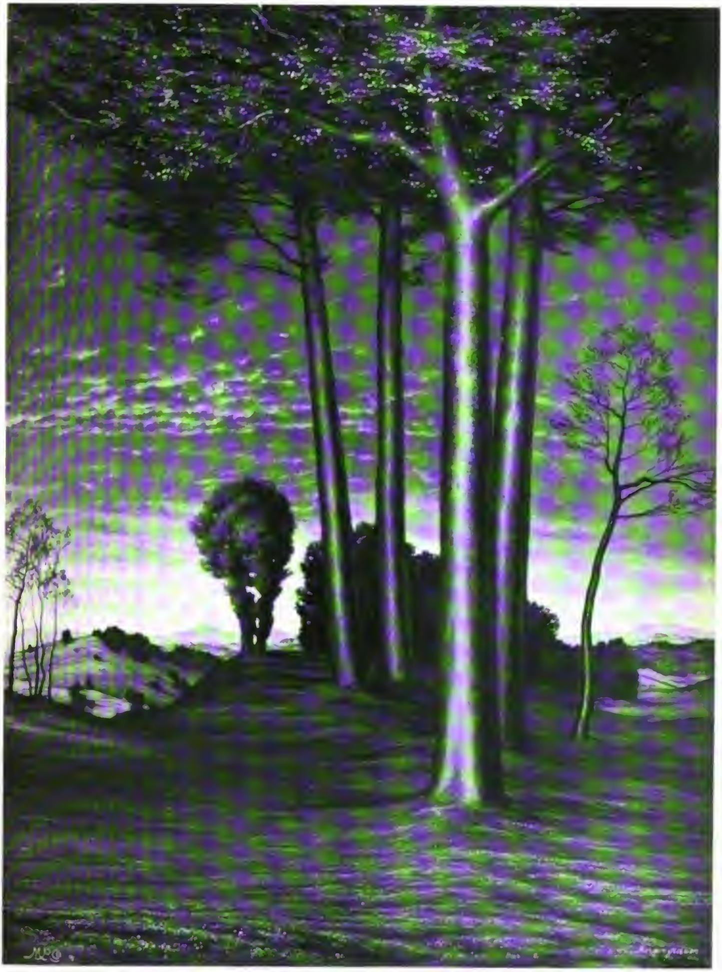
Zart, ziemlich langsam.



Mit besonderer Genehmigung des Tondichters.

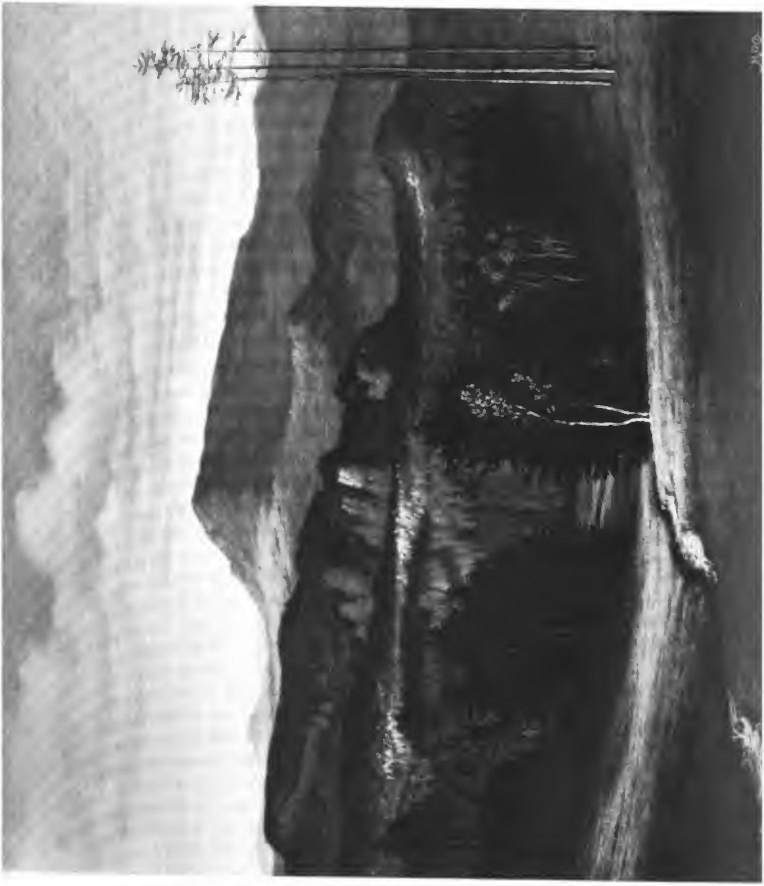


Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



EDMUND STEPPES

KW



15. Jahrg. Erstes Septemberheft 1902. Heft 23.



DER KUNSTWART

Sommerfrischengedanken.

Meine Sommerfrische liegt abseits auf einer Insel, auf der auch ein großes Seebad liegt. Als ich zum ersten Mal dort war, vor einem Vierteljahrhundert, war das ein kleines Seebad, war es im wesentlichen ein friesisches Dorf. Ich erinnere mich noch daran, wie glücklich mich all das gediegen Heimelige hier machte: hinter den sorgsam geschichteten Steindämmen und dem gedrängten Grün der Vorgärten das Behagen dieser niedrigen roten schilfgedeckten Häuser mit den sattfarbigen Holzwänden ihrer Hausfluren, mit ihren gekachelten oder getäfelten Stuben, wo das gesundeste Gefühl und natürlicher Feingeschmack gestaltet hatten. Auch jetzt noch gibt es dort Reste jener alten köstlichen Kultur. Wenn du z. B. zwischen dem Zigarrenladen mit den Lotterielosen in der Thür und dem spiegelscheibigen Bazar die Mauerschlüpfe hinuntersiehst, so triffst du noch solch ein Haus, und weiter draußen noch mehrere. Der Ort ist aber von Kurverwaltung und vorgesetzten Behörden außerordentlich gehoben worden. Drei Stock hoch zum Teil, so daß der Prospekt es preisen durfte: „manche Straßen gewähren einen beinahe großstädtischen Anblick.“ So etwa, wie bei den letzten Ausläufern von Berlin N. Und doch wieder anders, denn was du im Norden Berlins siehst, ist, wie es das täglich zermahlende und neubackende Großstadtleben nun einmal in diesen Zeitläuften machen muß, weniger schön als häßlich, ja, aber doch von großen Kräften ausdrucksvoll bewegt. In unserm Badeort spukt alles nur. Diese schaurigen Vorstadt-Zins-Villen spuken nur darin. Zehn Monate lang sind sie ganz tot, wie ungeheure Grabsteine, zwischen denen allein die paar alten Häuser noch gleich Leichengräberhütten bewohnt sind. Doch auch die zwei Sommermonate lang, wo sie mit Fenstern, Balkons, Restaurants und Kaufläden alle Augen aufreißen, spukt es in ihnen nur. Oder lebt es wirklich, was sich zur „Saison“ in ihnen und um sie herum treibt? Leben diese Herrchen in weißen Bügelfaltenhosen und jenen Mützen, die allein der Portier trug, bis sie das Automobil mit der Pariser russischen Mode als schick auspuffte,

leben diese Dämchen, die ihren etwas abgebrauchten Gesichtern mit Lustigen-Ehefrau-Hüten aus dem Ueberbrettl aufhelfen, während du um jedes Bein den Strick schnüren zu sehen meinst, mit dem sie irgendwo in der Stadt angepflöckt sind? Lebt es, was nun mitsammen an den Strand tänzelt, um nach einem „Großartig!" gegens Meer hin auf der Trampelbahn weiter zu schwänzeln oder in dem Lager von Strandkörben und Sandburgen sich im neuesten Klatsch zu ergehen aus Politik, Theater, Kunst, Literatur, oder was man so nennt? Lebt das alles? Fahnen sind ja Symbole, auch über diesem Strandlager flattern hunderte von Fahnen, Zeichen, wo man zu treffen ist, Zeichen auch noch von mehr. Auf den meisten steht was. „Haideröschen," „Der kleine Kohn," „Schon zweiundzwanzig!," „Leipziger Sandbank ohne Krach," „Villa Hurrah," und was dergleichen Heiterkeit mehr ist. Lebt das alles, oder hat's nur die Grimasse des Lebens? In der Stadt lebt das nicht, denn es ist hier, hier aber lebt's auch nicht, denn es sieht und hört und nährt sich hier nicht. Es sieht weder das Meer anders als mit einem zehntel Blick, noch Düne und Haide, denn es lagert hier als ein in die „Natur" hinausgekehrter Haufen sogenannter „Kultur." Es hört auch nicht, denn der Donner der Wellen wie das Jauchzen des Windes mit dem Mövengeschrei und dem Lerchengesang darin hallt über Köpfe weg, die schwatzen, gähnen, schwatzen, kokettieren, schwatzen. Es nährt sich hier nicht, denn wenn es nicht klatscht oder flirtet, so studiert's in der Zeitung Kurse und das Neueste oder schmökert im Modebuch. Ein halbes Zehntausend Städter oder mehr hocken da zu gleicher Zeit an einer einzigen Stelle am Strand — „und ringsumher ist frische grüne Weide." Was nehmen sie später mit heim vom Meer? Was nehmen sie mit von den Dünen? Was von der Haide? Was von den Wiesen? Was von den Dörfern und ihren Menschen mit ihrem Vieh und ihrer Feldfrucht, ihren Freuden und Sorgen sonst, die so reich sein könnten an Samen auch für das Heim in der Stadt? Geh fünf Minuten weit von jenem Platze nach Nord oder Süd, und es wird still, geh eine Stunde weit, und kaum einer von der ganzen Gesellschaft begegnet dir noch. Geh abends ins Kurhaus, da klümpeln sie wieder zu einander, ob „Réunion" ist oder nur „Kurmusik." Geh zu Stall oder Erntefeld, wo der Städter mal lernen könnte, was eigentlich die Kuh und das Korn für merkwürdige Dinge sind, von denen er doch trinkt und ißt, und du wirst wie ein Verrückter angesehen werden, wenn du wieder herauskommst, — weil du dich „für so etwas interessierst."

Nach vier Wochen wird der Haufen in die Großstadt zurückgekehrt. Fährst du mit ihm im D-Zuge, so vernimmst du dann seltsame Stimmen. „Ja, solch eine Auffrischung braucht der Mensch; ohne einen Monat in der Natur, da geht's nicht." Du hörst die alten Geschichten vom Riesen Antäus und von der Mutter Natur genannt. Und besuchst du auf der Rückreise in den großen Städten die Kunstausstellungen, so wirst du's erleben, daß eben dieses Publikum mit dem Selbstbewußtsein gerade erst aufgefrischter Sachkennerschaft davon spricht, ob die Natur hier wahr oder falsch dargestellt sei u. s. w. Sie müssen's wissen, freilich!...

Kunst besteht nicht in der Wiedergabe von Natureindrücken allein, — bestände sie nur darin, wir hätten Grund, unser Großstadtpublikum bis auf verschwindende Ausnahmen als völlig unmaßgeblich anzusehn

für alle Fragen, die damit zusammenhangen. So gewiß aber das unmittelbare Verhältnis des Menschen zur Erdenwelt beim Kunstgenusse unschätzbar wichtig ist, so gewiß sind die Bewohner unsrer Großstädte zum Beurteilen von Kunst sehr wenig berufen. Sie sind es am wenigsten da, wo sich's um Naturalismus handelt — spielt sich Berlin W. als Lobpreiser von Malern gerade wie Liebermann auf, so ist das eine Satire, die nicht erst geschrieben zu werden braucht. Aber einen Zusammenhang mit der Natur braucht doch wohl alle Kunst — können wir uns also über die modischen Bild- und Buchmacher wundern, wenn solch ein Publikum ihre Genießer und Besprecher stellt? Ist es nicht klar genug, woher letzten Endes jene tragikomische Unsicherheit allen Neuerscheinungen gegenüber kommt? Alljährlich wird von tausenden von Großstadtschulkindern nachgewiesen, daß sie noch kein Kornfeld, keinen Sonnenuntergang unter freiem Horizont gesehen haben, wieviel besser aber steht es denn auch bei den obern Zehntausenden, deren Leben in diesen Steinrinnen verläuft? Die Sommerfrische soll helfen! Wir brauchen nicht immer zu trinken, gewiß — die Natur ist gütig genug, daß uns ein voller Trunk aus ihrer Quelle die Adern auf lange hinaus erfrischt. Aber unsre Großstädter haben zumeist längst schon das rechte Trinken verlernt. Die mahnende Stimme im Innern, „der Zug hinaus“ ist da. Aber die Gehirne sind zu eingetrottet im gewohnten Geleis, als daß sie im Freien sich tummeln könnten, man kommt nicht vom Gewohnten los; man sieht, man ahnt nicht einmal, wie tief her Aug und Seele saugen könnten; man bildet sich ein, unsre Mode-Sommerfrischen und Bäder böten „Natur.“ Körperlich sammelt man sich, wo man sich zerstreuen, und geistig zerstreut man sich, wo man sich sammeln sollte.

Von besondern Einwirkungen auf Leib und Seele, wie sie der Arzt erstrebt und verordnet, von denen reden wir ja nicht. Dem Verlangen nach Auffrischung des Geistes durch Natur aber, das muß einmal klar ausgesprochen werden, dienen wenigstens unsere großen Bäder und Sommerfrischen fast samt und sonders kläglich schlecht. Wir sind noch nicht ganz so weit herunter, daß wir den Meeresstrand zu Terrassen pflastern, wie die Ostender, aber wir sind auf dem besten Wege dazu: was zur Sommerfrische erkoren ist, das wird allmählich verderbt, bis ein Zerrbild von Stadt den Städter seinen Stadtjammer zwischen einiger Kulissenwirtschaft wiederfinden läßt. Diese Kulissenwirtschaft ist so echt Natur, wie die indischen Muscheln echt Nord- und Ostsee sind, die der gute Mensch seinen Leuten daheim aus Heringsdorf oder Westerland als Ortsangebinde mitbringt! Daß unsere Augen und Seelen das Falsche in diesem Badeortswesen kaum sehen und wenn sie es sehen, kaum entschieden verwerfen, macht's schlimmer. Vor allem gilt es deshalb die Augen dafür zu öffnen. Nur wer auf großstädtische Einrichtungen für eine Weile verzichten kann, um wenigstens einmal im Jahre vier Wochen lang unter einfacheren Verhältnissen im näheren Anschluß an die Natur zu leben, nur dem kann dieser Kostwechsel auch in unserem Sinne bekommen.

Gewiß, auch das ist immer nur ein Notbehelf, und es wird eine Zeit kommen, da das Zusammenpferchen in steinerne Zellen und Gänge wohl keinem mehr als etwas Herrliches erscheint — soll die

Menschheit glücklicher werden, wird dem Aneinanderdrängen ein Wiederauflösen folgen müssen, das nicht nur für Ferien, das für Sonn- und Alltag immerdar den Zusammenhang mit der Gotteswelt wieder verschafft. Mit dem Blumentopfe am Fenster und dem Vogelkäfig an der Wand zittert das Verlangen danach ja auch in den Großstadtstraßen noch von der Mansarden- bis zur Kellerwohnung, wie ein letztes Begehren, das nicht sterben will. Bis wir aber weiter sind, sollten wir wenigstens thun, was wir thun können. Machen wir uns bewußt, was wir von der Sommererholung verlangen müssen: etwas gründlich anderes, als wir sonst haben, etwas, das uns die Seele erschauern läßt, — wie ein kaltes Bad mit nacktem Leib etwas anderes ist, als das eingehüllte Herumlaufen in warmer Luft: starke Reize für die Seele, die sie zur Antwort zwingen. Es brauchen deshalb keine raren und absunderlichen zu sein; uns Städtern bietet leider Gotts das nächste Dorf schon eine neue Welt hinter jedem Scheunenthor und in jedem Gemüsegarten. Und wenn der Bauer mit der nirgend sonst so reichen Mannigfaltigkeit seiner Arbeit in gewissem Sinne das reichste Leben lebt, so ist sein Gebiet doch nicht etwa das einzige, das uns städtischen Geistern was geben kann. Mit der Natur in eigene, in unmittelbare Beziehung zu kommen, mit irgend einem Stück der millionengestaltigen Landschaft, auf deren Angesicht die großen Städte ja kaum beträchtlicher sind, als Fliegenschmutz auf einem Kupferstich, mit der Landschaft und dem, was drüber kriecht und fliegt — das ist das Eine. Soll es uns aber nicht zur Lebensflucht führen, sondern zum Lebensgenuß, so werden wir uns hüten zu vergessen, daß wir eben Menschen sind. „Sucht den Menschen bei seiner Arbeit auf!“ hieß es einst, als man des schöngeistigen Tändelns satt war. „Sucht den Menschen bei seiner Arbeit auf!“ rufen auch wir den Sommerfrischlern zu: nicht nur, wo er ackert und erntet, auch wo er schmiedet und sägt, mauert oder segelt oder dampft, sucht ihn selber bei der Arbeit auf, bei der Arbeit in dem weitesten Sinne, der alles gründliche Leben Arbeiten nennt, seht, fragt, lernt, seht wieder und noch einmal. Das ist's, was Lebenswerte in die Seelen bringt. Aber meidet wie Unrat wenigstens in der Ferienzeit das winddrechselnde Schwatzen, das von der Großstadt her durch tausend Feuilletons auch unsre Strand- und Badepromenaden begeiströchelt und überhaupt jene Geselligkeit „unter euch,“ die euch mit einem Netz von derben und feinen Fäden im längst kahlgetretenen Kreise festhält. Seid allein mit Luft und Licht, mit Pflanz und Tier, oder seid, wenn ihr Menschen verlangt, mit andersartigen Menschen bei Sichel und Sense, Segel und Mast, Hammer und Amboß zusammen. Seid zusammen mit dem, was ihr zuhause nicht habt. Je mehr alles, was ihr ereiset, für euch seelische Neuwelt ist, um so besser. Nur, daß es keine „Exotik“ sei. Nur, daß es euch nicht ins Blaue hinaus, sondern zu den dunkeln heiligen Gründen führe, in denen der Stamm wurzelt, dessen Zweiglein wir sind. Nur, daß wir etwas mit heimnehmen können, was wieder Heimatsgedanken und Heimatsgefühle treibt. Zum Leben selber müssen wir. Vor dem steht die Großstadt, deshalb heraus aus ihr wenigstens mit unserm innersten Ich, vor dem steht das Literatentum, deshalb heraus aus ihm. Es ist ein und dieselbe Naturentfremdung, die an der einen wie an dem andern verderblich ist.

Ich weiß uns Großstädtern **keine** bessere ästhetische Erziehung überhaupt, keine bessere also auch zum Genusse wie zum Hinstellen von Kunst, als solch ein Anwenden der Freizeit. Wer danach heimkehrt, gehört in unsere Reihen. Ihm wird der Respekt vor der großstädtischen Kunstkennerschaft gründlich abhanden gekommen sein, er wird die Hohlheit, die Poserei, die Kokettiererei des modischen Kunst- und Geistmachens bei Künstlern, Publikum und Kritik auf Nimmerwiedervergessen als das erkennen, was sie sind. Zu einem Teil seines bleibenden Selbstes wird ihm das Bewußtsein geworden sein, daß wir da in einer Falschkultur geistig siechen, die sich statt mit den Dingen mit Spielereien über die Dinge befaßt, die statt Leben hereinzuholen, soviel die Seele hält, Bücher und Bilder nach allerhand Nebensächlichem mißt, aber nach dem einzig Wichtigen gar nicht bemessen **kann**: danach, wie tief sie uns ins **Sein** führen. Und aus dem Erkennen wird das Wollen wachsen: Mitkämpfer zu sein, derb irdisch gesagt, für mehr Fleisch statt Fleischextrakt und für mehr Korn statt Kornschnaps. Verächter der Großstadt sind wir nicht. Was uns Museen, Konzerte, Theater geben können, deren rechtes Gedeihen nun einmal nur das Zusammenströmen von Vielen ermöglicht, es mag unterm Korne Spreu und selbst Unrat bergen, es bringt doch auch edelste Frucht und leuchtendste Blume, die sich nirgend wo anders pflücken läßt, denn hier. Und wer wollt' es leugnen, daß sich aus der gewaltigen Reibung des Lebens hier Kraft und Wärme anspeichern, die sich in Funken entladen können von Blitzeshelle und Blitzesgewalt? Aber wir sind ihr Opfer, nicht ihr Herr, wenn wir den Boden unter uns, wenn wir verloren haben, was nur das Land uns geben kann. Viele Tausende **haben's** verloren. Sofern sie nicht schon zu Dekadenten entartet und sofern sie noch fähig sind, die Gefahr zu sehn, gibt ihnen allein der Zusammenhang mit der Natur zum Sondern von Nutzen und Schaden auch im Großstadtgetriebe den Blick. Deshalb erhält ihn auch für die Segnungen der Großstadt allein der Segen des Landes gerecht. A.

Uebungen im Gedichtlesen.

3. Noch etwas über Rhetorik und Anschaulichkeit.*

Wenn man ein schönes Gedicht gelesen und nach- und durchgefühlt hat, dann kommt wohl der Wunsch, näher zu fassen, fester zu ergreifen, worin diese Schönheit beschlossen liegt. Nur dem ganz Unerfahrenen und Unreifen schwindet die Schönheit einer Pflanze, einer Blüte, wenn er von den Kräften weiß, die dieses Gebilde organisch geschaffen haben. Bei einem Gedichte wird mir etwa klar: hier ist es vor allem der Rhythmus, woraus die Schönheit quillt, ein Rhythmus, der dem Inhalt, dem Vorgestellten eng und wahr sich angießt; bei einem andern Gedichte kommt allmählich zum Bewußtsein, daß der an sich musikalische Wohllaut seiner Worte sein Schönstes bildet; dort, bei einem Volkslied, begreife ich, wie seine edle Einfachheit seinen eigentlichen Zauber ausmacht. Aber dieselbe Betrachtung lehrt mich auch, daß es Pedanterie

---

* Wir fügen die folgenden Auseinandersetzungen aus anderer Feder gern in diese „Uebungen" ein, da es sich hier um eine Grundfrage handelt, die am besten von mehreren Seiten beleuchtet wird.

und Unnatur wäre, die Schönheit nur auf eine solche Kraft zu stellen und aus dieser zu erklären, sondern daß hier viele Kräfte in reicher Durchdringung wirksam sind, nur ist hie und da eine stärker als die übrigen, so daß sie mächtiger am ganzen mitgestaltet. Und dann: diese verschiedenen schaffenden Kräfte einer Dichtung lassen sich nicht so deutlich sondern, wie die Buchstaben im ABC; die gleichgestimmte Seele ahnt und fühlt sie, aber nur halb und tastend kann sich ihrer das Bewußtsein versichern. Diese Einschränkungen zuvor, dürfen wir das dichterische „Schauen" eine besondere Kraft, ja, die Urkraft dichterischer Schönheit nennen. Aber die Schönheit, die aus der Gestaltung eines tiefinnerlich Erschauten im Gedichte emporwächst, gerade sie ist oft recht schwer zu sehen und zu werten, viel schwerer als der Reiz, der einer Dichtung aus dem schönen, an Musik gemahnenden Fluß der Worte zuströmt.

Was ist das wohl, dichterisches Schauen und dichterische Anschaulichkeit? Ist es die einfache Bildlichkeit des Ausdrucks, die prangende Sprache oder was sonst? — Ich möchte durch ein kurzes Beispiel und Gegenbeispiel, das die Dinge auf die einfachsten Grundlagen stellt, einen ungefähren Begriff von dem geben, worauf es hier ankommt. Gesetzt, ich lese in einem Gedicht von „des Baumes Haar," in bildlicher Bezeichnung seines Laubes; in einem anderen finde ich „die Jungfer Birke in wehendem Haar." Ich fühle: jenes erste sagt mir nicht viel, sagt eigentlich garnichts, aber das zweite erfreut mich, wirkt echt. Woher die Kühle dort, die Wärme hier, da doch beidemal ein Gleiches oder wenigstens Aehnliches gesagt ist? In Wahrheit ist der Unterschied groß genug: dort ist garnichts gesehen, das Laub ist einfach einmal mit dem Haare verglichen worden, weil es so ungefähr dem Baume dasselbe scheint, was dem Menschen das Haar, und dieser Vergleich wird eben wieder einmal aus dem überkommenen Spracherbe hervorgeholt. Aber hier, bei der „Jungfer Birke" — ja, der schlanke Birkenstamm ist wie ein Jungfrauenleib; wenn ich die Jungfer sehe, sehe ich auch ihr langes Haar, im Nu ist das Birkenblattwerk zum Haare gebildet, das Birkenblattwerk, denn wirklich, die hängenden, zarten Zweige der Birke mit den gleich zarten Blättchen sehen in der leisen Windbewegung wie langes, wehendes Mädchenhaar aus. Das hat der Poet aus der Natur selber geholt. Hier habe ich eine Ahnung von dem, was „Schauen" ist.

So offensichtlich aber wie hier liegen natürlich die Dinge gewöhnlich nicht, denn hier zeigte sich in greller Beleuchtung, was sich in der Dichtung durch tausend Lichter und Schatten gemildert und gewandelt darstellt. Jene Unterscheidung, die aus den beiden Beispielen herausspringt, bleibt aber deshalb nicht minder grundlegend und fruchtbar: hie nichts oder flach Gesehenes und gedankliche Reflexion oder Wiederholung von Ueberkommenem, — dort Erschauen und Anschauen. Ich setze nunmehr zwei ganze Gedichte gegeneinander, zunächst Greifs „Herbstgefühl."

Wie ferne Tritte hörst du's schallen,
Doch weit umher ist nichts zu sehn,
Als wie die Blätter träumend fallen,
Und rauschend mit dem Wind verwehn.

Es dringt hervor wie leise Klagen,
Die immer neuem Schmerz entstehn,
Wie Wehruf aus entschwundnen Tagen,
Wie stetes Kommen und Vergehn.

Du hörst, wie durch der Bäume Gipfel
Die Stunden unaufhaltsam gehn,
Der Nebel regnet in die Wipfel,
Du weinst und kannst es nicht verstehn.

Dann Hoffmanns v. F. „Fallende Blätter."

Nun wird so braun und falbe
Das schöne Sommerlaub;
Schon rauscht es von den Bäumen
Und ist der Winde Raub.

Bald fällt durch kahle Reiser
Der kalte Schnee herab;
Der Wald ist öd und traurig,
Die Erde wie ein Grab.

Ein Gedicht, wie dieses zweite, kann entstehen, auch wenn sein Dichter seit zwanzig Jahren keinen herbstlichen Wald gesehen und gefühlt hat; diese Verse enthalten kaum mehr als ein gedankliches Reflektieren über das Herbststerben. Denn daß das schöne Sommerlaub so braun und falbe und der Winde Raub wird, das w e i ß nachgerade der Verstand, da hat das Auge und die Seele garnicht aufs neue zugeschaut und hineingeschaut; fernab jedem Anschaun können solche Verse gebildet werden. — Aber das erste Gedicht! Der Herbstwald, der solche Verse eingab, mußte vor allen Dingen selber und leibhaftig g e s e h e n, solche Stimmung und Stunde mußte in ihm e r l e b t sein; dann erst konnte er so in tiefster Tiefe e r s c h a u t werden. Alles ist hier Gesicht und Erlebnis.

Wo nicht aus der Fülle des Lebens heraus erschaut, wo nicht das ganze Menschen-Ich, sondern nur sein Verstand schon beim „Schaffen" gearbeitet hat, da können trotzdem die Worte recht gut klingen, da ist zumeist das anzutreffen, was wir „schönrednerisch," „rhetorisch" nennen. Für diese Werte hat meist ein williges Ohr, wer nicht mehr naiv genießt, sondern durch schlechte Gedichte verbildet und über das Wesen der Sache sich noch nicht klar geworden ist, — ja, der rhetorische „Schmuck" gilt dann wohl als höchste Tugend des Gedichts, während er doch nur falscher Aufputz oder Surrogat des fehlenden Schauens ist. Ich führe eine Uhlandsche Strophe an — auch ein guter Dichter kann schwache Stunden haben.

Dort liegt der Sänger auf der Bahre,
Des bleicher Mund kein Lied beginnt.
Es kränzen Daphnes falbe Haare
Die Stirne, die nichts mehr ersinnt.

Wenn ich des Lorbeers Blätter Haare nenne, so habe ich die Gedanken arbeiten lassen, und nicht die schauende Seele, und sage ich statt Lorbeer „Daphne," so thu ich's als Schönredner, nicht als Poet. Bedeutsamer wären „Daphnes falbe Haare" nur, und sie könnten wirklicher Anschauung entstammen, wenn ich hier die Jungfrau Daphne zu sehn vermöchte, an deren Namen der Lorbeer anknüpft; kann ich aber an einem abgeschnittenen Lorbeerzweige im allerfernsten das Bild der Jungfrau vor mir haben? — Deshalb sind die Freunde echter Poesie mißtrauisch, wenn in der Dichtung der Mond als Luna, die Nachtigall als Philomele erscheint. Ist das Ganze nicht auf den Grund der Antike gestellt, oder sind nicht die menschlichen Personifikationen gesehen und gewertet, so sind Philomele, Luna, Daphne, Helios u. s. w. nur tönendes Erz und klingende Schelle. Und noch eins: solche Rhetorik wirkt zudem immer ein wenig aufdringlich und pompös, der Dichter tritt da gewissermaßen vor mit einem „Seht, ich bin ein gebildeter Mann." Auch in dieser Richtung wirkt echtes dichterisches Schauen anders, nur das Werk spricht, offenbart; der Dichter schweigt; er hat uns nur leise vor das von ihm erschaute Land geführt, in dessen Anblick versunken er uns allein läßt.

Aber wie, wenn ich im Gedichte, weitab von Rhetorik im bösen Sinne, auf geistvolle Gedanken oder auf philosophische Tiefen stoße? Wohl kann eine geistvolle Wendung im Gedicht erfreuen, aber das Gefühl merkt es bald, daß auch dies nicht dichterische Urkraft ist, daß hier ein Geringeres statt eines Besseren gegeben wurde. Ich stelle eine Strophe aus Geibels Gedicht „Rothenburg" hierher; Stoff und Stimmung des Gedichts ist die Vergänglichkeit, im Anblick der Burgruine.

Nun läßt der Abend seine Purpurgluten
In vollen Strömen um die Trümmer fluten,
Und von den Zinnen seh ich Epheuranken,
Vergänglichkeit! Dein grünes Wappen, schwanken.

Diese pathetische Anrede „klingt" wieder ausgezeichnet, aber aus voller anschauender Vertiefung in den Gegenstand ist auch dieses Wort nicht geboren: es ist nur vom Gedanken, vom „Geiste" erzeugt; ist ein guter Gedanke, ist geistreich. Dichterisch es hoch einzuschätzen, ist irrtümlich, obwohl diese Wertung häufig angetroffen wird. Wer fein hinzuhören vermag, wird sich vom Genusse des Gegenstandes, von der Vertiefung in die Sache selbst gleichsam leise weggeführt fühlen, damit ihm der geistreiche Herr, der Verfasser, vorgestellt werde.

Und nun ein paar Strophen, die rein und herrlich ein dichterisches Schauen weisen:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl!
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
    Er fühlt mir schon herauf die Brust,
    Er kühlt mit Liebesschauerlust
    Und jauchzendem Gesange.

Es schlüpft der goldne Sonnenschein
In Tropfen an mir nieder,
Die Woge wieget aus und ein
Die hingegebnen Glieder;
Die Arme hab' ich ausgespannt,
Sie kommt auf mich herzugerannt,
Sie faßt und läßt mich wieder.
(Mörike.)

Das Allerherrlichste an Schauen und Anschaulichkeit finden wir allerdings bei Goethe. Einige Beispiele nur aus seiner wundervollen Fülle:

Und wie ich stieg, zog von dem Fluß der Wiesen
Ein Nebel sich in Streifen sacht hervor.
Er wich und wechselte mich zu umfließen,
Und wuchs geflügelt mir ums Haupt empor:
Des schönen Blicks sollt ich nicht mehr genießen,
Die Gegend deckte mir ein trüber Flor;
Bald sah ich mich von Wolken wie umgossen
Und mit mir selbst in Dämm'rung eingeschlossen.

*

Aber abseits, wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträucher zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Oede verschlingt ihn.

Jedes Gedicht, das dichterischen Schauens voll ist, ist ein gutes Gedicht. Aber nicht jedes Gedicht, das die Tugend eigentlicher Schau und Anschaulichkeit wenig oder garnicht aufweist, muß darum notwendig schlecht sein, ob das auch meistens der Fall ist. Am Anfange habe ich bereits erwähnt, welch andere Mächte hie und da der Dichtung Schönheit und Wert verleihen. Der folgende Goethesche Vers ist ein Beispiel, wie höchste Schönheit im wesentlichen aus dem Rhythmus hervorgehn kann.

Wie Feld und Au
So blinkend im Tau!
Wie perlenschwer
Die Pflanzen umher,
Wie durchs Gebüsch
Die Winde so frisch!
Wie laut im hellen Sonnenstrahl
Die süßen Vöglein allzumal!

Hier kann man von eigentlich dichterischer Schau nicht wohl sprechen, hier ist der Rhythmus der eigentliche Träger des dichterischen Werts. Welche sich unmittelbar übertragende Charakteristik ist in ihm! Die leise Bewegung und Freude in der Natur ist auch in ihm, und durch eben diese rhythmische Bildung erscheint auch die Freude zunächst noch wie gehalten, wie leicht gehemmt. Dann erst bricht sie kräftig durch,

und sofort ladet auch das Versmaß breiter aus: „Wie laut im hellen Sonnenstrahl — Die süßen Vöglein allzumal!“

Was uns an tiefsten Lebenswerten gegeben wird, nicht der Gegenstand noch die Form, sondern der Gehalt, darauf kommt es ja auch beim Dichter an letzter Stelle an. Auch die Anschaulichkeit eines Gedichtes ist zwar das wichtigste Kunstmittel, aber doch eben nur ein Kunstmittel, wie der Rhythmus auch eines ist. Daß ein Gedicht herrlich sein kann, wenn eine edle Menschenseele sich auf andre Weise mitzuteilen vermag, beweist z. B. das „Abendlied“ des Matthias Claudius, dessen stillen Zauber weder seine Anschaulichkeit noch sein Rhythmus erklären können. Freilich, es ist ein ganz und gar schlichtes Gedicht. Hätt' es schönrednerischen Aufputz bekommen, was wäre dann aus ihm geworden?

Georg Brandt.

Allerhand Musikalien. 3.

Mein Aufsatz über Max Reger (Kw. XIII, 23) sowie vereinzelte spätere Bemerkungen über den Komponisten haben bei einigen Lesern Befremden erregt. Ich benutze darum die Gelegenheit, die mir ein paar neue Werke Regers geben, auf den strittigen Punkt kurz nochmals zu sprechen zu kommen.

Max Reger ist für mich ein außerordentliches musikalisches Talent, das den äußern Apparat, der zum Komponieren nötig ist, in bewundernswerter Weise beherrscht, erstaunlich rasch und leicht komponiert und sich jeder Aufgabe gewachsen zeigt, soweit sie geringe Anforderungen an innere künstlerische Kraft stellt. Aber Reger scheint mir kein Schöpfer neuer Werte, kein Erfinder oder Finder, sondern meist Tonsetzer im Sinne überwundener Zeiten. Und darum ist, glaube ich, vor seiner Ueberschätzung zu warnen. Insbesondere sind's Orgelvirtuosen, die in ihm ihren Gott sehen, blind gegen alle seine Schwächen. Allerdings ist, was er für Orgel geschrieben, sein Bestes, seine Spezialität. Auch die heute anzuzeigenden Werke, op. 59 und 60, gehören dieser Gattung an. op. 59, 12 Stücke für Orgel, ist bei C. F. Peters erschienen, op. 60, eine zweite Sonate (D-moll) für Orgel, bei F. E. C. Leuckart. Solche Werke erklären die Verehrung, mit denen unsere Orgelmeister zu Reger aufschauen. Sie können an ihnen lernen, mit ihnen glänzen. Die schwierigsten Probleme der Technik und des Vortrags warten ihrer hier. Ja, Reger ist in ihnen auch aus seiner Manier, den Stil von Brahms zu kopieren, herausgegangen. Und wie zu erwarten war, hat er mit derselben Behendigkeit, mit der er sich ihm und Bach assimiliert hatte, jetzt alle die Kunstgriffe der Modernsten gelernt. Die ganze Chromatik und alle die harmonischen Verwegenheiten der Zukunftsmusik sind mindestens darin. Die Werke könnten in unsern Konservatorien als Nüsse, die die fortgeschrittensten Schüler in der harmonischen Analyse zu knacken hätten, gute Verwendung finden. Aber — ich kann mir nicht helfen —, wenn's auch viel chromatischer ist, als bei Liszt, und wenn auch viel mehr „durchgeht,“ als bei Wolf, es ist kein Fortschritt, denn es ist keine innere Notwendigkeit in dieser Freiheit. Und alles, was so kompliziert und kontrapunktisch überreich gemacht ist, ist nur ein kostbares Gewand, unter dem das blühende Fleisch melodischer Erfindung nicht in gleicher Fülle und Schönheit ruht. Oder sind die Gegner Regers, die behaupten, daß man die überladene, barocke Fülle seiner kontrapunktischen und harmonischen Einfälle niemals wird überschauen, noch mit den Mitteln selbst der modernsten Orgel zur Klarheit bringen können, sind

sie so reaktionär wie einst die Feinde Wagners? Oder sind hier physische Grenzen überschritten? Ich habe nur einige Blicke in Regers op. 57, eine symphonische Phantasie und Fuge, thun können, aber genug, um bezweifeln zu dürfen, daß jemals dieses Non plus ultra technischer Schwierigkeiten einen wirklichen Kunstgenuß gewähren kann, — weil es sich, ganz abgesehen von anderen Bedenken, bereits in den Mitteln der künstlerischen Darstellung verrechnet hat. Gerade für die Härten und Freiheiten der modernsten Kunst verlangt der Hörer die strengste logische Begründung. Um ihrer selbst willen sportsmäßig gepflegt, werden sie zu Seiltänzerkunststückchen, die lernen mag, wer die nötigen halsbrecherischen Gelüste in sich spürt, die aber nicht besser sind als einst oder leider auch jetzt noch die Saltomortale der Cellisten und Violinisten. „Triumph der Technik" hier wie da. Für Schulzwecke ausgezeichnet, als Beweise einer außerordentlichen technischen Begabung und eines riesigen Fleißes achtunggebietend, aber als künstlerische Leistungen an sich ohne Bedeutung. Reger ist ja nicht ausschließlich Techniker. In den hier angezeigten Werken ist auch Musik, insbesondere in op. 59; aber immer verdirbt ihm die Neigung zum Vorführen seiner Kunststücke seine besten Einfälle. Er ist eine ruhelose Natur, die nach dem bisherigen Gang ihrer Entwicklung kaum zur Abklärung gelangen wird. Den Organisten gönnen wir ihn gern; die Kritiker, die, um sich als Fortschrittsmänner hinzustellen, ihn als der Modernsten einen ausspielen, sind meist schon durch ihre sonstigen Urteile über moderne Musik so bloßgestellt, daß auch dieses Mißverständnis nicht weiter verwundern wird.

Ich stelle neben die genannten Werke Regers ein anderes Orgelstück, op. 1 Nr. 1 von Paul Gerhardt. Eine Phantasie über „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir." Sie ist viel einfacher als Regersche Orgelmusik und steht doch künstlerisch darüber. Sie gehört mit zum Besten, was wir von neuer Orgelmusik besitzen, sie ist von innen heraus geschaffen und trotz aller Kunst des Satzes gefühlte, erlebte Musik. Mögen sich die Freunde geistlicher Musik, die den Kunstwart lesen, dieses Opus (3 Choralvorspiele op. 1, bei Leuckart erschienen) und dann auch die in C. F. W. Siegels Musikalienhandlung erschienenen Motetten op. 2 und 6 desselben Autors kommen lassen. Hier liegen vielversprechende neue Gaben kirchlicher Kunst vor.

Wie viel es gerade hier auf das Innerliche, auf die Persönlichkeit ankommt, zeigen auch drei Motetten für gemischten Chor, die Joh. Böttcher als op. 2 ebenfalls bei C. F. W. Siegel hat erscheinen lassen. Der Komponist ist nicht Fachmusiker, man kann ihn also loben, ohne befürchten zu müssen, daß er sofort op. 3—67 auf den Markt wirft. Er schlägt sicher die Hälfte von allem, was geschäftsmäßig in den letzten Jahren an kirchlicher Kleinkunst herausgegeben worden ist, durch die Echtheit seiner Empfindung, die verblüffend einfache und musterhafte Deklamation und die selbständige Verwertung der Elemente, welche die klassische a cappella-Musik groß gemacht haben. Ohne zu „imitieren" trifft er deren Ton mit einer Sicherheit, die den Wunsch rege macht, daß der Komponist die musikalischen Darstellungen geistlicher Texte, wie sie sich ihm in Mußestunden aufdrängen, auch ferner niederschreibt und unsern Kantoren für ihr amtliches Wirken und ihre eigenen Studien auf das Notenpult legt. Solche Eingebungen einfachster Art sind tausendmal mehr wert als die großen Geschäftsoratorien, die nur vom Geist der Spekulation und des Musikhochschulbetriebes gesegnet sind.

Aehnlichen Wert hat wegen der Echtheit seines Empfindens ein geistliches Lied „Gebet" für eine Baßstimme und Klavier (Orgel), das Carl Boyde

als op. 4 bei C. A. Klemm hat erscheinen lassen. Bei dem notorischen Mangel an wirklich guten, kleinen Sologesängen für Kirchenkonzerte sei des Liedes, das übrigens harmonisch außerordentlich fein gesetzt ist und ganz moderne Linienführung zeigt, mit warmer Empfehlung gedacht.

Zu den Musikern, die nicht der Bedarf, sondern das Bedürfnis zur geistlichen Musik führte, gehörte ja auch Johannes Brahms. Er hat als op. 122 „Elf Choral-Vorspiele" geschrieben, die jetzt, nachdem der Streit um seinen Nachlaß entschieden ist, bei N. Simrock erschienen sind. Sie bringen nichts Neues, aber viel Freude für die, denen die kontemplative Natur des Komponisten lieb ist. Es sind seine Phantasien meist über stille, weltabgewandte Choralmelodieen; eine Träumerei über das alte Weihnachtslied „Es ist ein Ros' entsprungen" ist der weitesten Verbreitung sicher. Daneben stehen einige mehr kontrapunktisch interessante Stücke mit Brahmsischen Lieblingswendungen. Die beiden Hefte beweisen aufs Neue, daß Brahmsens eigentliches Gebiet das lyrische Stimmungsbild, das Gestalten tiefer, volkstümlicher Allgemeingefühle, das romantisch-beschauliche Sichversenken in streng abgeschlossene Stimmungswelten war.

Ganz Romantiker ist auch Ludwig Thuille. Schon seine Männerchorkompositionen, die ich früher hier besprochen und denen sich jüngst ein schönes op. 21 (drei Gedichte von Eichendorff, Verlag von Gebr. Hug & Co.) angeschlossen, zeigten dies. Heute liegen ein Klavierquintett op. 20 und die Romantische Ouverture für Orchester op. 16 (Fr. Kistners Verlag) vor und bestätigen jene Wahrnehmung. Das Quintett gerät hie und da etwas in die Spuren von Brahms, aus denen man gerade in der Kammermusik schwer herauszukönnen scheint, obwohl dieser Fortschritt dringend zu wünschen wäre. Aber in dem frischen Temperament, das durch das ganze Werk geht, verschwinden alle Reminiszenzen. Der klangvolle Aufbau hilft wohl auch über Längen, die wenigstens der erste Satz enthält, hinweg. Unsere Quartettgenossenschaften thuen darum sich und ihren Hörern einen Gefallen, wenn sie das Werk einführen. Unbegreiflich müßte sein, wenn man nicht die geistige Trägheit oder Urteilslosigkeit der meisten Konzertdirigenten kännte, daß sie sich nicht sofort der Romantischen Ouverture angenommen haben. Ein durch und durch musikalisches und durch und durch empfundenes Werk. Keine Großthat; soll's gar nicht sein. Aber famose Musik, die gleichzeitig ein Beitrag zur vernünftigen, in musikalischen Grenzen bleibenden Programm-Musik ist. Der Partitur ist folgende Romanze von Fritz Neff vorgedruckt: „Träumt dem Ritter eine Krone, Hüllt er sich in schwarzen Stahl, Schwingt er sich auf seine Mähre, Trabt er über Berg und Thal. Wo ihn lockt die blaue Blume, Und wo Trutz ihm beut der Dorn, Springt er klirrend aus dem Sattel, Stößt er schmetternd in sein Horn. Und die Blumen bricht er linde, Und die Dornen bricht er rauh: Fällt den stärksten seiner Feinde, Küßt die allerschönste Frau. Und noch heiß vom letzten Siege, Und vom Ritte noch bestaubt, Schmückt er mit dem gold'nen Reife Sein geweihtes Lockenhaupt." Die Stimmung dieser Verse ist in Thuilles Musik prächtig wiedergegeben; man drucke die Worte aufs Programm und lasse vor einem poetisch empfindenden Hörer die Musik erklingen, er wird sofort Bilder vor sich sehen, wie sie Schwind gemalt hat, wird lebendig die romantische Luft um sich fühlen. Der Vorzug der Musik ist, daß sie keine Einzelheit geben will, keine Episoden erzählt, sondern nur die Atmosphäre der minniglichen Ritterwelt festhält und aus Themen, die von Thatendrang und Liebesglück reden, ein farbenfrohes, klingendes Ganzes schafft. Die Ouverture ist auch für Klavier zu vier Händen

erschienen. Ein gutes Stück häuslicher Sonntagsmusik! Vor allen Dingen aber etwas für die Abonnementskonzerte der Musikvereine. Also dran! Und wo die Dirigenten zu bequem dazu sind, etwas Neues zu bringen, was nicht gerade Mode ist, da mögen's die Laien verlangen, die mit im Vorstand sitzen.

Wo sich noch mehr wagen läßt, da schlage man auch einmal vor: August Reuß, op. 10, Symphonischer Prolog zu Hugo von Hofmannsthals „Der Thor und der Tod." Auch dieses Stück ist bei der Firma Fr. Kistner erschienen, die nach Allem (es sei daran erinnert, daß sie auch spröde Werke wie die Martuccis und sehr viel von Felix Draeseke verlegt hat) entweder in ihren Inhabern oder in deren musikalischen Ratgebern künstlerische Persönlichkeiten hat, die abseits von den Modewerken des Tags nach vornehmer Kunst suchen und bei der Herausgabe von Neuheiten außerordentlichen Geschmack und weiten Blick bekunden. Dem Prolog hat sich nämlich in den jüngsten Tagen bereits ein weiteres Werk desselben Komponisten im gleichen Verlage angeschlossen, ein Klavierquintett op. 12. Und ein Zufall spielt mir gerade jetzt auch noch aus dem Verlag von G. Kühle in Wien-Leipzig sein op. 3, Waldlied für Männerchor, Tenor-Solo und Orchester, und seine fünf Lieder mit Klavier, op. 7 in die Hände. Der Männerchor hat in der Behandlung des Orchesters noch kleine Schwächen. Das große Lenausche Gedicht, über das er komponiert ist, stellt auch dem Tondichter Aufgaben, die kaum ganz zu lösen sind. Aber die Hauptsache, die Sommerabendstimmung ist ausgezeichnet getroffen. Dazu keine Spur von Liedertafelstil; schöne, prägnante, melodische Wendungen, feine harmonische Einzelheiten und eine sichere Hand beim Zusammenschließen der Teile. Hält man neben diesen Männerchor die beliebten Produkte der bekanntesten Lieferanten größerer Männerchorwerke mit Solo und Orchester, die geschmacklos zurechtgestutzten Historien aus dem Altertum bis zur Neuzeit, dann versteht man erst den wahren Wert dieser neuen, echten Kunst. — Vielleicht giebt's dem Werke in späteren Tagen einen besonderen Reiz, daß der Komponist, im Ausdruck der Stimmung schon so sicher, in der Handhabung des großen Orchesterapparats noch so jugendlich unbekümmert geschaffen hat. Denn sein op. 10 ist erstaunlich fortgeschritten dagegen. Man sieht, daß der Komponist inzwischen in der Tristan-Partitur und in Richard Strauß gelesen hat. Zur Erlangung der technischen Vollendung war das nötig; daß auch einige Reminiszenzen da sind, oder vielmehr, daß die Luft, aus der er kommt, in seinem neuen Werke zu spüren ist, wird Niemand tadeln. Solche Musik wie den Prolog schreibt trotz allen Partiturstudiums Niemand, der's nicht in sich hat. Der Prolog ist ziemlich schwer. Er verlangt ein gutes Orchester, ein besseres Publikum und viel Hingabe von Beiden. Er geht bedeutend tiefer als z. B. Max Schillings' Symphonischer Prolog zu Sophokles' „König Oedipus" (op. 11, Verlag von Bote & Bock), obwohl auch diesem die sichere, wenn auch nicht genügend verinnerlicht musikalische Darstellung seines Vorwurfs nicht abgestritten werden kann. Schillings ist gewiß in der Beherrschung der äußeren Mittel, in der genauen Kenntnis aller Orchesterfarben erfahrener, und er trifft den gewollten Klang sicher; aber mehr mit dem Verstand. Er stellt bewußt dar. August Reuß dichtet unmittelbar nach. Selbstverständlich ist auch der Unterschied im Vorwurf zu bedenken; ich rechne auch das Stück von Schillings mit zu den erfreulichsten Gaben der jüngsten Orchesterkomposition; nur verspreche ich mir mehr von A. Reuß' Zukunft.

Sein Quintett bestärkt in dieser Hoffnung. Auch hier nirgends tote Buchstabenmusik, jeder Satz hat einen ausgesprochenen Charakter.

Die thematische Arbeit ist interessant und logisch, die Klangfarben der Instrumente sind klug ausgenützt, das Scherzo hat in seinen Themen und seinem interessanten Periodenbau schärfstes Gepräge, das Adagio großen Zug der melodischen Linien. Sein op. 7, Fünf Tag- und Nachtgesänge aus Gottfried Kellers Buch der Natur (für eine mittlere Singstimme mit Klavier) beweisen zunächst in der Wahl der Gedichte einen echt künstlerischen Geschmack. Die musikalische Fassung dieser gedankentiefen, phantasievollen Lyrik ist nicht ganz selbständig. Wagner (besonders in Nr. 2 die Meistersinger) und Wolf (in Nr. 3 und 4) sind die Götter, denen geopfert wird. Aber auch hier gewinnt wieder die Wärme des Temperaments und der große Zug der melodischen Linien sofort den Hörer, der nach einem lebendig fühlenden Musiker verlangt. Und auch eindringenderes Studium wird sich durch viele feine Züge der leider etwas salopp gedruckten Musik belohnt finden. Künstler, die zu singen und nachzudichten verstehen, sollten sich des Zyklus, der kein Programm schändet, annehmen. Der Komponist aber findet sich mit seinen guten Gaben hoffentlich zu immer größerer Selbständigkeit. Er hat was gelernt und hat auch Herz. Hoffentlich wird er nicht gleich eine beliebte Spekulation für Verleger und schafft deren Angeboten zu Liebe nicht hastig und übereilt. Die wenigen Werke erlauben noch kein abschließendes Urteil darüber, was das eigentliche Feld dieses Musikers werden wird. Daß er zu denen gehört, deren weitere Entwicklung nicht aus dem Auge zu lassen ist, werden mir Musiker, die sich hierdurch angeregt fühlen, die Werke kennen zu lernen, wohl gern zugeben. Mögen dann die, die's in der Hand haben, auch durch Aufführungen der Werke fördernd thätig sein.

Und nun noch ein ander Bild, einige Werke von Oskar Straus, die bei Schotts Söhnen in Mainz erschienen sind. Der Komponist, den die meisten Leute nur vom Wolzogen-Theater und auch von daher nicht richtig kennen, ist für mich einer der besten Künstler, die wir zur Zeit für das Gebiet leichter, feiner Unterhaltungsmusik haben. Wer nicht mit mir der Meinung ist, daß diese Art Kunst, die's immer gegeben hat, auch für die Zukunft nötig und segensreich ist, der lese das Folgende nicht. Kontroversen über dies Thema sind zwecklos. Entweder man hat einen engen Horizont, — dann hilft alles Reden nicht; oder man versteht auch diese Art Musik — dann läßt man sie auch mit Freuden gelten.

Als op. 33 hat genannter Oskar Straus eine Violin-Sonate geschrieben? Jawohl; eine richtige Violin-Sonate mit erstem und zweitem Thema, einer vorzüglichen Durchführung, einem sehr wohlklingenden Mittelsatz und einem etwas alla Ungarese gehaltenen Finale. Kein Geiger, von Beruf oder Dilettant, braucht sich ihrer zu schämen. Man wird sie nicht zwischen Beethovenquartette stellen; aber neben Grieg oder Bossi, Thuille oder ähnlichen Kammermusikern braucht sie nicht hinter Ueberbrettlkulissen zu verschwinden. Vor allen Dingen guten Dilettanten sei sie bestens empfohlen. Auch die Suite op. 45 für Pianoforte, Violine und Violoncello ist der freundlichen Aufnahme bei diesen gewiß. Sie ist zwar schon viel leichter geschürzt, aber in ihrer Wohlgefälligkeit zum Trio-Spielen an einem gemütlichen Sommerabende recht brauchbar. Die natürliche Gabe des Komponisten, weder seicht zu werden noch scholastische Musik zu machen, wird man sich gern gefallen lassen. Von den fünf Liedern, op. 39, kann nur Nr. 5, die bekannte Kußlehre, als glückliche Leistung gelten, bei den anderen ist entweder der Text zu schwach oder für die Natur des Komponisten zu bedeutend gewesen. Das Genre von

Straus ist ja nicht groß. Auch seine beiden Werke für Streich-Orchester, die Serenade, op. 35, und der Alt-Wiener Reigen, op. 45, sind leichte Unterhaltungsmusik. Aber man denke sich den Walzer und Marsch aus op. 35 mit aller dynamischen und rhythmischen Feinheit ausgeführt, so daß alle die harmonischen und melodischen Reize ins rechte Licht kommen — ist solche Musik, in der frisches Leben und gesundes musikalisches Empfinden und Erfinden sich ausdrückt, nicht besser als die Schulstubenweisheit prosaischer Konservatoriumsprofessoren? Vielleicht ist es eine Art kunstgeschichtliches Gesetz, daß neben den wenigen Werken, die für alle Zeiten Geltung behalten, gerade in der leichteren Kunst jede Zeit sich ihre eigene Sprache schafft und gewisse Werke bildet, die dann wirklich aufgebraucht werden. So gab's zur Zeit unserer Großväter eine Literatur, die wir längst vergessen haben, so vor dreißig Jahren eine andere. Und so wird's bleiben. Freilich, auch das Seichte wird bleiben, aber im Kampf dagegen sind nicht die schweren Gedanken eines Draeseke oder Brahms zu brauchen, sondern eben die heiteren Naturen, die wie Oskar Straus mit ihrer glücklichen musikalischen Veranlagung, ohne sich den Anstrich der Tiefgründigkeit zu geben, auf den klingenden, singenden Wellen der Töne doch als Künstler einherfahren. Die fahrenden Musikanten haben auch heute noch ihre Berechtigung, wenn das auch manche Hüter der heiligen Kunst nicht zugeben, — wenigstens nicht öffentlich. Georg Göhler.

Vom deutschen Bauernhause.

„Uns Deutschen ist die Freude am Bauerntum angeboren" — dieses Wort besagt mehr, als eine Redensart. Wir sind aus Bauernblut entsprossen. Und so weit wir zurückgehen in unserer Geschichte — die feinere Kultur kam uns immer aus romanischen Ländern. Erst in allerjüngster Zeit hat die Mode einmal nach England hinübergegriffen, um sich von dort Offenbarungen zu holen, die doch zuhause nicht minder gut zu finden waren, wenn wir sie nur gesucht hätten. Länger als in den umliegenden Kulturländern hat in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz das Bauerntum sich blühend und kräftig erhalten, ist die ländliche Kultur am Leben geblieben. Aber wir verhehlen's uns auch nicht mehr, daß wir damit an einem Wendepunkt angekommen sind, wir wissen heute, daß in den letzten dreißig bis vierzig Jahren mehr von ländlicher Kultur verloren gegangen ist, als vorher in Jahrhunderten. Der Industriestaat und das Städtertum zehren am Marke des Bauerntums, und Gefahr ist vorhanden, daß seine alte Kultur uns ganz verloren gehe. Den Lesern des Kunstwarts ist das nichts Neues. Oft schon ist hier von den alten ländlichen Trachten, ihrem Verschwinden und den Bemühungen, sie zu halten, von ländlichen Möbeln und Geräten die Rede gewesen, Heinrich Steinhausen hat hier vor mehr als einem Dutzend von Jahren auf das Verkommen des deutschen Bauernhauses als der erste hingewiesen, und später hat Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten"-Folge auch das Bauernhaus oft berührt.

Das große Werk,* das jetzt der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine herausgibt, gibt uns Gelegenheit, von Neuem über das

* „Das Bauernhaus im Deutschen Reich und seinen Grenzgebieten," herausgegeben vom Verbande deutscher Architekten- und Ingenieurvereine — Verlag von Gerhard Kühtmann, Dresden — 10 Lieferungen zu je 12 Tafeln 54×88 cm. Ladenpreis 80 Mk.

deutsche Bauernhaus zu sprechen. Von dem Werke sind schon fünf Lieferungen erschienen und je eine von den beiden ergänzenden Werken „Das Bauernhaus in Oesterreich-Ungarn“ und „Das Bauernhaus in der Schweiz.“ Es sind Werke, auf die wir stolz sein dürfen. In Frankreich, in Italien, in Spanien ist kein solches Werk denkbar, denn von den meist ebenso häßlichen wie dürftigen Dorfbauten in diesen Ländern ist keine ästhetische Anregung zu holen. Ob sie bestehen oder nicht, kümmert wenige, und es darf auch ziemlich gleichgültig sein. Welch ein künstlerischer Genuß aber ist es, an der Hand unsrer Tafeln die deutschen Dörfer zu durchwandern! Wir werden durch Baden, Bayern, Württemberg und das Elsaß geführt, dann kommen wir nach Rheinfranken, die Rheinprovinz mit Lothringen; das Gebiet der Sachsen und Friesen schließt sich an: Westfalen, Hannover, Oldenburg, Braunschweig, Bremen, Hamburg, Schleswig, Holstein, Magdeburg und Merseburg; an der Küste der Ostsee entlang durchwandern wir das niederdeutsche Kolonisationsgebiet von Lübeck bis nach Ostpreußen nebst Brandenburg; von da gehen wir weiter nach Hessen und Thüringen, und den Beschluß macht das mitteldeutsche Kolonisationsgebiet von der Saale an durch Sachsen bis nach Schlesien und Posen.

Was veröffentlicht wird, bildet aber nur den zehnten Teil von alle dem, was deutsche Architekten in rühmlicher Begeisterung für das schöne deutsche Werk, ohne Entschädigung zu beanspruchen, in deutschen Landen zusammen gesucht haben. Sie haben gesucht überall von den Alpen bis zum Meer, im deutschen Mittelgebirg und im flachen Lande. Und sie haben noch eine Fülle alten schönen bodenständigen Kunstgutes gefunden. Das kann uns einigermaßen trösten über die Nüchternheit und schablonenhafte Gemeinheit der Kästen und Buden, die jetzt noch leider überall entstehen, wo die alten Bauernhäuser verschwinden, als Folge von verfehlten Bauordnungen, Brandkassengesetzen und Feuerversicherungsbestimmungen, als Folge auch von verfehlter akademischer Ausbildung unserer Bau- und Maurermeister, die später in Landstädten und Dörfern zu wirken berufen sind. Denn es besagt uns: noch ist nicht alles verloren, noch ist Zeit für die Umkehr zum Besseren, denn vieles von diesem Besseren ist immerhin noch da.

Haben sich bisher namentlich Gelehrte mit dem deutschen Bauernhause beschäftigt, so ist es überaus nützlich, daß jetzt so viel mehr Architekten als früher an ihre Seite treten. Dadurch werden ja nun auch die Augen der schaffenden Künstler geschärft und ihre Gewissen rege gemacht. Einmal derjenigen Architekten, welche hinausgegangen sind auf die Dörfer und dort die wertvollen Reste alter volkstümlicher Bauweise aufgesucht, mit Maß und Stift festgelegt und dabei gründlich studiert haben, weiter aber auch derjenigen weit zahlreicheren Baumeister, in deren Hände das fertige Werk zu dem stark ermäßigten Preise für Verbandsmitglieder gelangen wird. Die Bauern selbst werden schwerlich Käufer der Werke sein; wo es angeht, sollt' es aber für ländliche Bibliotheken, von landwirtschaftlichen Vereinen angeschafft und sollte es in die Hände der Lehrer gebracht werden, damit sie die Bauern auf die anerkannte Schönheit der von ihnen oft geringgeschätzten alten bodenständigen Bauweise aufmerksam machen und so ihren Stolz darauf wecken und stärken können. Vor allem in unsre Baugewerkschulen sollte das Werk verbreitet werden.

Wir sind weit von der Behauptung entfernt, daß die alten Bauernhäuser nicht der Verbesserung bedürften. Ganz gewiß erfordern der veränderte landwirtschaftliche Betrieb, der wachsende Mangel an menschlichen Hilfskräften, die Verwendung von Maschinen, kurzum das ganze moderne Leben Veränderungen in der Verteilung und Anordnung der Räume des Bauernhauses, aber all das läßt sich erreichen innerhalb der eigenartigen volkstümlichen Stile, welche die Bauweise in den jeweiligen Landschaften seit Alters kennzeichnen. Das notwendige Neue sollte organisch verbunden werden mit dem guten Alten. Baumeister und Landwirte sollten sich verbinden, um daraufhin gemeinsam zu arbeiten.

„Man sehe nur," so sagt unser Mitarbeiter Otto Gruner darüber, „die Aufnahmen der einzelnen Häuser und ganzen Gehöfte aus den verschiedensten Teilen unseres Vaterlandes mit Aufmerksamkeit und Liebe in dem vortrefflich gezeichneten Werke an. Mag das Bauwerk den bescheidensten Anforderungen genügen oder für die größten Verhältnisse bestimmt sein, mag bei der Auswahl der Baumaterialien die engste Beschränkung maßgebend gewesen sein oder die reichste Fülle zur Verfügung gestanden haben: immer ist es zweckmäßig, dauerhaft und charaktervoll. Neben dem Sinn für das Solide, Echte spricht sich in allen deutschen Bauernhäusern, mögen sie im Gebirge, im Flachlande oder an der Meeresküste stehen, eine starke Neigung zum Häuslichen, zum Familienleben, zu streng geordneten Gewohnheiten und Sitten aus. Malerische Gruppierung, poetisches Zusammenklingen mit der umgebenden Natur ergibt sich außerdem dabei ganz von selbst, meist ohne daß es den Bewohnern selbst zum Bewußtsein kommt; erst, wo sie es nicht mehr vorfinden, dieses harmonische Stillleben von Berg und Wald, Feld und Garten mit dem väterlichen Strohdache, mit dem hochragenden Scheunengiebel: in der Stadt, im kaltverständigen Auslande, da empfinden sie den Mangel an Gemüt und an Poesie in ihrer Umgebung, und mächtig ergreift sie das Heimweh. Diese Sammlung von deutschen Bauernhaustypen muß man gesehen haben, wenn man den Wert des deutschen Bauernstandes voll würdigen will; an seinem Heim erkennt man den unverwüstlichen Grundstock, die unerschütterliche Grundlage, die das deutsche Volk an ihm besitzt."

Dem Werke soll am Schluß auch ein Text beigegeben werden. Er wird über das Bauerndorf und das Einzelgehöft im Zusammenhange mit Ackerflur und Landschaft, über den Bauernhof und seine einzelnen Gebäude, über das Bauernhaus und seine Räume samt dem Hausrat in seiner volkstümlichen Bezeichnung Auskunft geben, und eine geographische Uebersichtskarte soll, wo sie sich sicher erkennen lassen, die Grenzlinien der Haustypen veranschaulichen. Die Bearbeitung des Textes für Nord- und Mitteldeutschland hat Geh. Regierungsrat Lutsch in Berlin, für Süddeutschland Prof. Koßmann in Karlsruhe übernommen, dem wir schon ein vortreffliches Werk über die Bauernhäuser im badischen Schwarzwalde verdanken, während Lutsch u. a. Wanderungen durch Ostdeutschland zur Erforschung volkstümlicher Bauweise und eine vorzügliche Uebersicht der Veröffentlichungen über das deutsche Bauernhaus geschrieben hat. Endlich wird Professor Dietrich Schäfer in Heidelberg die Einleitung für das Gesamtwerk schreiben.

Voraussichtlich wird dieses auch unsere wissenschaftliche, kulturgeschichtliche Erkenntnis fördern. Nach unserm gegenwärtigen Wissen sind zwei Haupttypen des deutschen Bauernhauses zu unterscheiden: das fränkisch-thüringische und das sächsische. Das fränkisch-thüringische Bauernhaus kennzeichnet sich durch seine Zugehörigkeit zu einer geschlossenen Hofstätte und seine Querteilung: das Untergeschoß (Küche und Flur in der Mitte, Stall und Stube zu beiden Seiten) in Stein, und für die Stube lange noch Blockbau zwischen Ständern, das Obergeschoß bis in die Neuzeit Holzbau in Form des Riegelwerkes. Das allemannische, das algäuer und das schweizer Bauernhaus sind weitere Entwickelungen des fränkisch-thüringischen Typus. Das sächsische Bauernhaus kennzeichnet sich dagegen durch die hallenförmige Längsteilung und die Diele, welche ursprünglich den ganzen Bau durchzieht. Besondere Abarten sind das dithmarsische und das holsteinische Bauernhaus. Das hessische stellt einen Uebergang vom sächsischen zum fränkischen, das westfälische einen solchen vom hessischen zum holsteinischen Bauernhause dar. An diesen Grundlinien wird voraussichtlich die ihrem Abschluß zugehende Forschung nichts ändern. Im einzelnen aber wird sie unzweifelhaft unsere Erkenntnis vertiefen, wohl auch die Zusammenhänge zwischen germanischer und slawischer Bauweise weiter klären.

So dürfen wir das Werk des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine als ein sehr bedeutsames Unternehmen nach der ästhetischen wie nach der vaterländischen und historischen Seite hin bezeichnen. Es wird auch die Bestrebungen, denen wir von Anbeginn an im Kunstwart und bald auch im Dürerbund nachgehen, mächtig fördern. Herzlichen Dank darum all den deutschen Männern, die sich um sein Zustandekommen seit nunmehr zehn Jahren so thatkräftig bemüht haben!

Paul Schumann.

Sprechsaal.

In Sachen der Konzertprogramme u. s. w.

1. Ich halte es für sehr bedauerlich, daß Herr H. Pudor im 14. Heft des Kunstwarts bei Konzerten die Partituren der aufgeführten Werke verteilt wissen will. Selbst wenn man imstande ist, eine Partitur zu lesen, wozu es jahrelanger Uebung bedarf, sollte man sich hüten, es zu thun, denn wenn die Augen beschäftigt werden, kommt das Ohr entschieden zu kurz. Ein kunstverständiger Hörer wird die Partitur zu Hause vor und nach dem Konzert studieren, dagegen im Konzert selbst die Augen auch vor äußerlichen Wirkungen des Saales schützen; er wird sie schließen, damit das Ohr recht hören kann.

Was eine Partitur nun bei den drei Vierteilen der Anwesenden soll — soviel sind es wenigstens im Konzert, die das Partiturlesen nicht gründlich gelernt haben — das weiß ich nicht. Diese Leute verfolgen die Noten-„Bilder" und freuen sich königlich, wenn mal etwas gestimmt hat. Wie will Herr Pudor diesen Leuten das musikalische Hören beibringen? Nein, wers gelernt hat, der studiere zu Hause, und wers nicht gelernt hat, der genieße die Musik mit dem Ohr während des Konzertes und nehme diese Offenbarungen eines Künstlers in sich auf mit der Seele! Was schiert ihn die Aufzeichnung dieser Musik? Wenn jemand ein Schauspiel anhört, soll er da auch mit dem Textbuch in der Hand die Worte verfolgen? Lachen Sie nicht! Dies ginge noch, denn Lesen



KW

STUBE AUS DER WILSTER MARSCH

hat jeder gelernt, aber Partiturlesen? Wenn doch die meisten erst einmal richtig Hören lernen würden! Alfons Laugwitz.

2. In Dr. Erich Urbans Broschüre über Richard Strauß findet man die Meinung ausgesprochen: musikalische Erläuterungsschriften seien gänzlich wertlos. Der Musiker greife stets zur Partitur, wenn er sich über ein Werk orientieren wolle, der Laie solle zum Klavierauszug greifen. Dann heißt es weiter: „Stets wird der unvorbereitete und unbeeinflußte Kunstgenuß die einzige Möglichkeit bleiben, einem Kunstwerke nahezutreten." Ich kann eine derartige Aufforderung nicht anders als gewissenlos nennen. Denn sie tötet jedes Streben, jeden Versuch, in ein Werk einzudringen. Der Musiker greift zur Partitur? Jawohl — wenn er eine hat. In dieser glücklichen Lage sind aber nur die Kapellmeister. Die musikalischen Menschen möchte ich sehen, die sich zu allen Straußschen symphonischen Werken die Partitur kaufen! Das können sich doch nur sehr, aber schon sehr bemittelte Leute leisten. Der Laie aber soll den Klavier-Auszug befragen. Auch das hat seine Schwierigkeiten. Erstens ist man da auf andere angewiesen, denn zweihändige Klavier-Auszüge sind bei modernen Werken symphonischen Gepräges geradezu selten geworden. Auch hier spielt die Geldfrage eine sehr wesentliche Rolle. Einen Führer mit Notenbeispielen aber kann sich auch der Unbemittelte anschaffen.

Man braucht wahrhaftig nicht sehr musikalisch zu sein, um die Erfahrung zu machen, daß das Verständnis eines musikalischen Werkes mit jedesmaligem Hören wächst. Vor einer Straußischen symphonischen Dichtung steht man selbst, wenn man sich die Erläuterungen etwas zu Gemüte geführt hat, beim ersten Anhören ziemlich ratlos da. Erst in der Erinnerung krystallisieren sich die Eindrücke und erst beim zweit- und mehrmaligen Hören gewinnt das Werk im Kopf des Hörers wahrhaft Gestalt. Man kann allerdings einen rein musikalischen Genuß vom „Don Quixote" haben, auch wenn man nicht ahnt, was die einzelnen Themen besagen wollen. Aber zu einem echten Verständnis kann nur der gelangen, wer die Themen nicht nur genau kennt, sondern auch ihre Anwendung und Verarbeitung studiert hat. Diese Wahrheiten sind so selbstverständlich, daß man sich fast schämen muß, sie ausdrücklich auszusprechen. Die Daseinsberechtigung der Erläuterungen zu leugnen, heißt sich geradezu am Publikum und an den Werken selbst versündigen. Gewiß: alle Erläuterungen der Welt mitsamt dem Klavier-Auszug und der Partitur können das Verständnis nicht heraufbeschwören, wenn nicht die Veranlagung da ist. Aber Anleitung zum Verständnis, Einführung in den Gedankengang und in den Bau eines Werkes thut bei einigermaßen kunstvollen Werken überall und in der Musik ganz besonders not. Paul Zschorlich.

3. In seinem Aufsatz über Konzertprogramme (Kw. XV, 16) geht Herr Pudor von dem Grundsatze aus: ein Konzert soll nicht zerstreuen und unterhalten, sondern den Geschmack des Publikums erziehen, bilden oder verfeinern. Ja, ist das richtig? Hat ein Konzert wirklich keinen andern Zweck, als zu belehren? Daß das Konzert, wie das Theater, auch Erziehungsmittel sein soll, daß dieser Zweck sogar gegenwärtig in Folge des Standes unserer musikalischen Bildung, die zwar vielgerühmt, aber doch zu einem sehr beträchtlichen Teil nur Scheinbildung ist, in den Vordergrund treten muß, soll und kann ja gar nicht bestritten werden. Aber es gibt doch auch heutzutage immerhin schon einige Leute, die künstlerisch erzogen worden sind oder sich selbst erzogen haben und die auch gern einmal in ein Konzert gehen. Das Konzert lediglich und ausschließlich zum Erziehungsmittel stempeln zu wollen, erscheint mir geradezu

als eine Vergewaltigung der Natur der Dinge. Ich erblicke darin die Aeußerung eines Geistes, der gerade die besseren und tiefer veranlagten Menschen von heute, die sich von der „Zerstreuung" und dem „Amüsement" überdrüssig abgewendet haben, leicht befällt: des Schulmeistertums. Die Wissenschaft hat uns angekränkelt, wir sind vorwiegend Verstandesmenschen geworden. Die Kunst des Genießens ist uns abhanden gekommen, sie muß wieder erobert werden. Nirgends aber ist dieser Geist, der nur mit einem Sinn fassen möchte, was mit allen Sinnen, mit dem ganzen Menschen erfaßt werden will, gefährlicher, als in der Kunst und in keiner der Künste doch so gefährlich, wie in der Kunst, die am wenigsten zum Verstand und am meisten zum inneren Menschen spricht, in der Musik. So stelle ich denn dem leitenden Grundsatz des Herrn Pudor als meinen leitenden Grundsatz gegenüber: Zweck des Konzertes ist künstlerischer Genuß.

Infolge dessen werden die Folgerungen, die Pudor aus seinem Hauptsatze zieht, soweit ich sie nicht als irrig bezeichnen muß — bis auf die letzte — irrelevant. Herr Pudor folgert: „Bis zu einem gewissen Grade sollte daher jedes Konzert ein historisches Konzert sein . . . zum mindesten nicht aller historischen Entwicklung ins Gesicht schlagen." Nun hat jemand entweder musikgeschichtliche Kenntnisse, dann weiß er, wenn er nur den Namen eines Meisters auf dem Programm liest, sofort, mit wem er es zu thun hat und welcher Epoche das Werk angehört; oder er hat keine musikgeschichtlichen Kenntnisse, dann werden ihm dadurch, daß man zwischen ein Stück von Bach und eine Symphonie von Beethoven der historischen Entwicklung wegen eine Serenade von Mozart gestellt hat, auch keine beigebracht. Um historisch wirklich mit Erfolg belehrend wirken zu können, bedürfte es großer Zyklen von Konzerten. Nur um die Entwicklung der reinen Instrumentalmusik in den gröbsten Umrissen zu veranschaulichen, brauchte man meines Dafürhaltens beiläufig fünfzehn Konzerte. Ich würde es mit Freuden begrüßen und für einen großen Fortschritt halten, wenn solche Zyklen abgehalten würden, es wäre dies die natürliche Aufgabe für unsere musikalischen Bildungsanstalten; aber davon ist ja hier nicht die Rede. Man verstehe mich nicht falsch. Auch ich würde, wenn ein Bach und ein Beethoven aus irgend welchen Gründen gespielt werden sollen, wohl einen Mozart dazwischen schieben, aber nicht aus Gründen der historischen Entwicklung, sondern des Stils und des künstlerischen Geschmacks. Ich kann mir auch sehr gut Fälle denken, wo es Stilrücksichten erfordern, den Mozart vor den Bach zu stellen. Auch will ich nicht sagen, daß man historische Konzerte bloß und nur in großen Zyklen veranstalten könne. Warum nicht auch einmal ein einzelnes historisches Konzert, vorausgesetzt, daß man den Zeitraum, der dargestellt werden soll, so klein greift, daß sich in dem engen Rahmen eines Abends ohne Uebersättigung ein einigermaßen erschöpfendes Bild geben läßt? Wogegen ich mich wehre, ist lediglich der Satz, daß jedes Konzert ein historisches sein solle. Dadurch würde meines Erachtens Nüchternheit und Schablone in ein Gebiet getragen, wo Freiheit und Mannigfaltigkeit herrschen sollen.

Was Herrn Pudors zweite Forderung der Nationalität betrifft, so gibt er ja selbst zu, daß die Fälle nicht selten sind, wo die geistige Verwandtschaft über die geographischen Grenzen hinausgreift.

Bliebe also nur noch des Verfassers dritte Forderung, das, was er die Stilfrage im engeren Sinne nennt. Hier stimme ich mit ihm nur insoweit nicht überein, als ich der Stilfrage eine noch viel größere Wichtigkeit beimessen möchte, als der Verfasser nämlich: als ich sie in Konsequenz meines oben ausgesprochenen



OSTENFELDER DIELE

leitenden Grundsatzes für einzig maßgebend und entscheidend machte. Lediglich ästhetische Rücksichten sollen das Programm bestimmen. Wie stellen wir ein Programm zusammen, bei dem der reine künstlerische Genuß durch nichts gestört wird, bei dem jeder einzelne Teil in klaren und festen Umrissen dasteht und doch eines sich ins andere fügt zum ganzen, nichts sich aufdrängt, nichts zugedeckt oder verdunkelt wird? Das ist die Frage. Ich bin mit dem Verfasser einig darin, daß hier hauptsächlich zwei Gesetze maßgebend sein müssen: das Gesetz der Steigerung und das Gesetz, nicht Ungleichartiges in der Gattung zu paaren. Daß es daneben natürlich sehr wichtig ist, die Gegensätze nicht zu scharf nebeneinander zu stellen, so daß ein Uebergang in der Stimmung möglich ist, der Zuhörer nicht unvermittelt von einem ins andere gerissen wird, ist klar. Dabei spielt selbstverständlich bei der Gegensätzlichkeit des Zeitempfindens die Entstehungszeit der Werke eine große Rolle, und in der Regel wird es rätlich sein, nicht zeitlich zu weit auseinanderliegende Werke neben einander zu stellen. Doch sind auch im 18. Jahrhundert — ich nenne nur den Namen Bach — Werke geschrieben worden, die unserm heutigen Empfinden so nahe stehen, die so „modern empfunden" sind, daß ihre Zusammenstellung mit einem zeitlich viel späteren Werk nicht nur interessant und belehrend wäre, sondern auch vom rein ästhetischen Standpunkt vollkommen gerechtfertigt erschiene. Ich kann mir Fälle denken, wo der Bach dem Beethoven geistig so nahe steht, daß ein dazwischen geschobener Mozart nicht sowohl vermitteln, als vielmehr trennen würde.

Wenn wir das Problem in diesem Sinne auffassen, wird allerdings die Lösung bedeutend schwerer, denn dann müssen wir von dem, der das Konzertprogramm aufstellt, einen ausgebildeten Schönheitssinn und feinen künstlerischen Takt verlangen. Musikgeschichtliche Kenntnisse lassen sich in ein paar Wochen eintrichtern, künstlerisches Taktgefühl ist nur die Frucht von natürlicher Veranlagung und umfassender und sorgfältigster künstlerischer Erziehung. So wäre es denn im Grunde die Lösung des Problems der Kunsterziehung, von der wir die Lösung, wie so vieler, so auch unserer Frage erwarten dürften.

Otto Bernhard.

4. Und nun sei noch mir selber ein Wort zur Sache erlaubt. Wir haben den Pudorschen Aufsatz ausgesprochenermaßen deshalb gebracht, um die s. Zt. von Göhler im Kunstwart eingeleitete öffentliche Erörterung über die Programmfrage wieder anzuregen, nicht etwa, weil wir jeden seiner Sätze vertreten. Pudor hat übrigens, was Herr Laugwitz vergißt, die Partituren hauptsächlich für Kammerkonzerte gewünscht, weil das Nachlesen darin vor mancher Modenarrheit und Koketterie bewahre, und in letzterem Punkte stimme ich ihm zu. Von den musikalischen Analphabeten wollen wir nicht reden. Aber sicher ist, daß das Partiturlesen bei dem, der darin nicht geübt ist, keinen vollen Genuß aufkommen läßt, daß man also eine Anzahl Konzertbesuche künstlerisch verloren geben und als bloße Lernabende betrachten müßte. Hat man's aber erlernt, und das dauert bei Kammerwerken gar nicht lange, dann steigert das Mitlesen den Genuß und erleichtert die Einsicht in das Geflecht der Stimmen, auf deren Führung ein Hauptreiz der ganzen Gattung beruht. Gewiß genügt für viele, der Unterhaltungsmusik (im besten Sinne) angehörende Werke, aufmerksames Zuhören, aber z. B. vor dem späteren Beethoven wird das bloße Gefühlsverständnis versagen. Und zum vorausgehenden Studium fehlt es oft an Muße oder Gelegenheit. So wird denn, meine ich, jeder Fall individuell behandelt werden müssen, uns aber bleibt, dahin zu wirken, daß Jedem ermöglicht werde, im Umgang mit Kunstwerken nach seiner Façon selig zu werden. R. B.

Lose Blätter.

Aus „Pastors Rieke“ von Erich Schlaikjer.

Vorbemerkung. Wir haben „Des Pastors Rieke“ von Erich Schlaikjer als das Werk eines Mitarbeiters nicht besprochen, besprechen wollen wir's auch heute nicht, da aber die Vorführung des Stückes durch das Dresdener Hoftheater nach ziemlich einstimmigem Urteil den besten Erfolg der „Meisterspiele“ in Berlin bedeutete, so wollen wir auch unsere Leser wenigstens darein blicken lassen. Als Einführung und Vorbemerkung aber möchten wir eine kleine Studie Friedrich Naumanns abdrucken, die, in seiner „Zeit“ erschienen, auch keine Rezension der Komödie, wohl aber sehr feinsinnige Betrachtungen über ihre Hauptperson enthält.

„Ich rede über das“, schreibt Naumann, „wovon ich nach meiner Vergangenheit aus eigener Erfahrung reden kann, über den in der Mitte des Stückes stehenden sozialen Pastor Hans Dahl, nur über ihn. So falsch es ist, wenn mehrere Besprechungen diesen Pastor als nationalsozial bezeichnen, so gehört er doch in einen Lebenskreis hinein, aus dem mehrere von uns herausgewachsen sind. Hans Dahl ist völlig unpolitisch, ein Freund der Armen, kein Parteimann, ein auf sich allein gestellter Idealist. Als solcher ist er durch und durch lebenswahr, aber das große Publikum begreift ihn nicht als wahr, weil es von der geistigen Disposition, aus der er entsteht, zu wenig kennt. So oft in der neueren schönen Literatur der soziale Pastor auch aufgetaucht ist, so wenig können ihn Weltleute erfassen. Sie sehen ihn als Merkwürdigkeit wie ein Tier aus dem zoologischen Garten, ihr Herz ist aber nicht bei ihm, sondern bei seiner Halbschwester Dagmar, die ihn als krank, närrisch, kompromittierend empfindet. Daß Schlaikjer es gewagt hat, eine solche Person nicht in einer Tragödie breiten Stiles, sondern in einer knappen naturalistischen Komödie dem Publikum zu bieten, ist kein ganz gewöhnlicher Vorgang. Wäre er der Theaterproduzent, als den ihn unfreundliche Kritik hat hinstellen wollen, dann hätte er nicht ein Jahr an diesen seltsamen Pastor gewendet. Freilich erschwert die naturalistische Darstellungsweise die Erkenntnis der Triebkräfte einer solchen Natur, die nicht aus alltäglichen Vorbedingungen entsteht. Früher trugen die Menschen auf der Bühne ihre enthüllten Seelen in schön geschliffenen Glaskästen vor sich her, jetzt aber wird verlangt, daß man sich selber aus allerlei Strichen, Klexen und Farben ihr Seelenbild zurechtphantasiert.

Der junge Pastor Hans Dahl ist erstens sehr gesund, zweitens ganz aristokratisch erzogen, drittens ästhetisch feinfühlig, viertens von gewaltigem sittlichen Pathos fortgerissen. Wer eins dieser Elemente wegläßt, verliert seine Gestalt. Man denke an von Zinzendorf, den Gründer der Herrenhuter Gemeinde, an von Zetzschwitz, den Erlanger Theologen, an von Bodelschwingh, den Vater der Bielefelder Liebeswerke, und zwar denke man sich diese Männer jung, blutjung, zwei Jahre hinter der Kandidatenzeit, in ihrem ganzen ersten grünen goldenen Frühling! Es ist zwar bürgerliche, ungeadelte Aristokratie, der Hans Dahl entspringt, aber das macht nicht viel aus, es ändert nur insofern etwas, als das religiöse Element allein in seiner früh-



KW

NORDFRIESISCHER PESEL VON 1700

verstorbenen Mutter lebendig war, im übrigen Elternhause aber fehlt ein Grund, weshalb er in Konflikte gerät, die Kindern frommer Familien in dieser Schärfe erspart werden. Sonst aber denke ich mir Bodelschwingh damals, als er vor fast vierzig Jahren auf dem Hügel La Vilette in Paris die deutschen Straßenkehrer sammelte, fast genau so wie Schlaikjer will, daß wir seinen jungen Pastor uns vorstellen. Ein junger Mann von jungfräulicher Reinheit, Kind in allen Dingen dieser Erde, ein Brunnen von Herzenszuneigung zu allen Menschen, ein Idealist sonnigster Sorte: seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt! Wie sehr das Evangelium von Jesus an dieser Stimmung beteiligt ist, wird im Stück nicht gesagt. In Wirklichkeit ist Hans Dahl ohne franziskanische Auffassung des Evangeliums nicht denkbar. In dieser Hinsicht hätten einige Worte den Charakter leicht heller beleuchtet.

Hans Dahl ist naiv. Im Wort naiv kann kleines und großes liegen, je nachdem; hier liegt großes darin. Die große Naivität wird von Gott nur einem Teil der Menschen geschenkt, sie ist eine Vergrößerung der Aufnahmefähigkeit der Seele, eine Verlängerung der Jugend ins Leben hinein, ein Künstlerwandel durch den Garten, der noch das Paradies ist. Auf welches Gebiet sich die große Naivität wirft, hängt vielfach von Umständen ab. Hans Dahl konnte recht wohl ein Künstler darstellender Glaubensrede auf geschnitzter Kanzel im Lichte gemalter Bogenfenster oder auch ein stiller Wahrheitssucher in ländlicher Pfarrstube werden, er wurde auf armem, grauem, elendem Heidedorf ein Priester der kleinen Leute. Nicht der kategorische Imperativ: Du sollst! trieb ihn zur Nächstenliebe, sondern: er entdeckte da unten im Schmutz das Leben, die Realität, die dem Kinde des Salons bis dahin völlig fremd war. Es war der Künstler in ihm, der sich der neu gefundenen Welt mit allem Gemüt und Sinnen bemächtigen mußte. Er fliegt den Armen entgegen, wie Möven zur See fliegen, und erst mitten im Leben mit der neuen Welt gestaltet sich das Neue zur sittlichen Forderung der Liebe. Darum bleibt er sonnig und mild, was keineswegs allen Propheten des Evangeliums der Armut geglückt ist. Er ist von rührender Vertrauensseligkeit. In seinem Verein, den seine Schwester als ‚Gesellschaft invalider Schnapstrinker' bezeichnet, der sich aber selbst Guttemplerloge nennt, findet er gebend, führend, liebend und opfernd seinen Himmel auf Erden: die schöne Zeit der ersten Liebe!

Diese Zeit zerbricht, die Illusionen verflüchtigen sich, die Welt als Welt tritt dem großen guten Kinde entgegen: eine Schwester, die ihn mit List in den Salon zurückführen will, ein Vater, den man mißtrauisch gemacht hat, ein Herr Konsul, der den Gegensatz des Geschäftsmannes gegen den sozialen Träumer repräsentiert, ein Landrat nach dem Herzen des Herrn v. Köller. Das alles hält er aus, denn der Glaube muß siegen. Er knickt erst zusammen, als sein Verein ihn ausstößt. Nur 2 von 45 Männern bleiben ihm treu. Der Undank, die Armseligkeit steigen um ihn herum in die Höhe. Einer solchen Probe ist der ästhetische, künstlerische Armenpastor nicht gewachsen. Alles wankt: Gott, Welt, Ichbewußtsein; seine naive Jugend rasselt in den Sand. Für solche Menschen hat er geopfert, an sie

hat er geglaubt! Das ist die ideale Armut, für die er Herzen warb! Laß fahren dahin! Er wird von nun an die Menschen verachten und ironisieren und mit Dagmar zusammen hoch über ihren Köpfen zu Pferde sitzen.

In dieser Lage tritt seine Köchin neben ihn, die Rieke, und predigt dem gestürzten Propheten. Rieke war auch einmal naiv, aber freilich naiv im kleinen Sinne, ein Mädchen, dem der Himmel voll Geigen hängt. Dieser ihr Himmel zerbrach, als sie in der Hand der Männer gewesen war. Ihre Erfahrung ist, daß es ein sehr guter Prozentsatz ist, unter 45 zwei Anständige zu finden. So gut ist es ihr nicht gegangen, und trotzdem, dennoch, obwohl sie die Welt in aller ihrer Gemeinheit an sich erlebt hat, ist sie doch nicht gestorben, sondern hat eine derbe, fröhliche Lebensmethode gefunden, die mit beiden Füßen auf festem Boden steht: Arbeiten und die Augen offen halten und vergnügt sein! Sie tritt mit dieser simplen, aber soliden geistigen Struktur neben den so unendlich viel komplizierteren geistigen Organismus des Pastors und es gelingt ihr, durch seelischen Induktionsstrom die gleiche Lebensstimmung in ihm zu wecken.

Es ist wohl zu begreifen, wenn Leute, die den sozialen Pastor nicht verstehen, sich über die ganze Art seines Verkehrs mit der Köchin aufhalten. Das aber ist es nicht, was uns stört, denn dieser Verkehr ist in der gegebenen Lage ganz normal. Uns war zweifelhaft, ob das brave, aber magere Lebensprogramm der Rieke für Hans Dahl ausreichen könne. Daß sie es mit Witz und Laune vorträgt, ist für das Theaterpublikum sehr angenehm, ändert aber an der psychologischen Frage wenig. Das, was sie sagt, muß einem jungen Mann, der mit der Ethik des Evangeliums zu thun hat und der aus ihr an weit stärkere Motive gewöhnt ist, etwas wässerig vorkommen. Woher soll sie auch mehr haben? Sie gibt ihr Bestes, aber dieses beste ist etwas reichlich hausbacken für einen ästhetischen jungen Idealisten mit theologischer Bildung.

Aber je länger ich an den Pastor und Rieke dachte, desto mehr wuchs meine Achtung vor dem dichterischen Instinkt Schlaikjers. Nach überspanntem Idealismus müssen zuerst Plattheiten kommen. Das, was er bisher nicht gesehen hat, ist ja eben die Gewöhnlichkeit des Lebens und der Menschen. Vor ihm liegt nur eine farblos, interesselos gewordene tote Welt. Was sollen da große, hohe Gedanken? Sein Geist ist im Zustande der moralischen Abspannung. Was sollen jetzt höchste Motive? Er ist krank, da braucht er keine geistigen Symphonien; Elementarpraxis . . . die Rückkehr zur Natur, die Rückkehr von Rousseau zur Gegenwart.

Hans Dahl ist nicht am Ende seines Entwickelungsprozesses, wenn Schlaikjers Vorhang fällt. Er wurde soeben von tüchtiger derber Hand aus dem Wasser der Verzweiflung herausgezogen, nun steht er frierend und tropfend am Ufer und läßt sich von seiner Retterin zureden: wolle leben! Wie er aber nun weiter leben wird, ist dem Zuschauer überlassen, sich auszudenken. Wird er einen neuen Verein gründen? Wird er weiterhin Krankenbesuche machen? Wird er gelegentlich doch mit Dagmar reiten? Wird er wieder an seinen alten gütigen Gott glauben? Wird die Aesthetik oder die Ethik ihn weiter



regieren? Er ist nun nicht mehr naiv. Er ist aufgewacht. Jetzt erst soll er sich seinen Lebensplan machen. Bitte, Freund Schlaikjer, was wird Ihr Pastor machen? Es wäre so interessant, ihn noch ein halbes Jahr zu begleiten. Wird er vielleicht doch schließlich ‚politischer Pastor‘?“

Wir drucken nun als Probe den dritten und letzten Akt nach der bei G. H. Meyer in Berlin erschienenen Buchausgabe. Handelnde Personen sind darin außer dem Pastor und der Rieke der junge Bruder des Pastors, stud. med. Svend Dahl, seine Schwester, die Weltdame Frau von Heltzen und als schnell wieder verschwindende Episodengestalt das schnapsbrüderliche Faktotum Krischan.

*

(Des Pastors Zimmer. Vormittag. Draußen ist es kalt und windig. Der Regen wird prasselnd gegen die Fensterscheiben getrieben. Die Verandathüren sind geschlossen. Graue Luft im Zimmer.)

Svend (kommt atemlos von draußen. Paletot mit aufgeschlagenem Kragen und aufgekrempelte Hosen. Er läßt in der Eile die Thür hinter sich offen. Der Wind pfeift scharf hinein. Kehrt um und schließt die Thür. Dann schnell ins Arbeitszimmer des Pastors. Er findet es leer und läuft gleich darauf nach rechts hinüber, ruft mehrmals durch die Thür „Rieke, Rieke.“ Darauf entledigt er sich an einem Garderobenständer im Hintergrund seiner nassen Sachen, krempelt die Hosen herunter u. s. w. Während er damit beschäftigt ist, kommt Rieke von rechts).

Rieke (erstaunt). Ja, wat is denn nu?

Svend. Warten Sie nur einen Augenblick! In dem Saunest ist ja alles verrückt geworden — sogar das Wetter.

Rieke. Ja, det is doch nich anders hier oben. Der Juli stellt sick an, als wenn er den Sommer een für alle Mal rausjraulen wollte. Ordentlich kalt is et jeworden.

Svend (der inzwischen fertig geworden ist, schüttelt sich). So, nun hören Sie.

Rieke (ängstlich). Mein Jott, Sie sehen ja janz uffjeregt aus.

Svend. Bin ich auch.

Rieke. Aber so lejen Se doch los, um Jotteswillen.

Svend. Loslegen — gut! Gleich kriegen Sie die glatte Lage — alles ist verloren! (Geht während der folgenden Szene dann und wann erregt durchs Zimmer.)

Rieke. Aber det is doch nich meeglich. So seien Se doch bloß ruhig.

Svend. Verlangen Sie nur keine Ruhe von mir. Die hab' ich für lange Zeit verloren. So eine Hundebande!

Rieke (in höchster Angst fast schreiend). Aber so erzählen Sie doch! Ick sterbe ja vor Angst!

Svend. Also geben Sie acht. Der Verein wird von der ganzen vornehmen Klerisei gehaßt — nicht wahr?

Rieke. Aber natierlich.

Svend. Wer hat den Verein gegründet?

Rieke. Nu — Ihr Herr Bruder.

Svend. So. Sie scheinen das selbstverständlich zu finden! Sie werden sich wundern. — Wer hat den Verein mit seinen Vorträgen gespeist?

Rieke. Nun doch — Ihr Bruder!

Svend. Wer hat sein Geld hergegeben, hat ihnen ein Lokal gemietet und hat ihnen im letzten Jahr eine Weihnachtsbescherung gemacht?

Rieke. Ihr Bruder!

Svend. Wer hat alle Chikanen ertragen und ist mitten durchs feindliche Feuer gegangen?

Rieke (in Ungeduld). Jott doch — Ihr Bruder!

Svend. Nicht wahr — mein Bruder und immer mein Bruder und immer wieder mein Bruder! — Na, und wissen Sie, was der Verein gethan hat?

Rieke. Nee, aber so sagen Se't doch nur!

Svend. Der Verein (jedes Wort betonend) hat — meinen — Bruder — ausgeschlossen.

Rieke (tötlich erschrocken, faßt seine Hände). Herr Jott — det is nich meeglich!

Svend. Der Verein hat meinen Bruder mit fast absoluter Einstimmigkeit ausgeschlossen. Zwei Stimmen waren dagegen. Merken Sie sich die Zahl! Die ist wichtig!

Rieke (wie vor den Kopf geschlagen). Um Jotteswillen! (Wiederholt ratlos.) Um Jotteswillen! Det is ja jarnicht auszudenken. — Ja, wie is denn det jekommen?

Svend. Auf die einfachste Weise von der Welt. Man sollte garnicht glauben, daß so große Schurkereien so einfach sind! Erst hat der Landrat geredet, dann der Schuster, dann einige Freunde des Schusters und dann hat man abgestimmt — fertig!

Rieke (immer noch ratlos). Um Jotteswillen!

Svend (erregt durchs Zimmer). Aber das sag' ich Ihnen — sehe ich, daß Hans getroffen ist, wissen Sie, für immer getroffen ist, dann muß der Hund von einem Landrat mir vor die Pistole, so wahr ich Svend Dahl heiße und Student bin.

Rieke (ausbrechend). Ja, Sie haben recht — wahrhaftig, die Bande is nischt anders wert. Ausjerottet müßte sie werden!

Svend (beschwörend). Mein Bruder! — Hans! — Wissen Sie (er deutet auf das Kruzifix) man könnte eben so gut den da ohrfeigen! Die — die (die hellen Knabenthränen kommen) die Hunde, die! (Er geht nach dem Hintergrund.)

(Pause.)

Svend (nach einer Weile, gefaßter). Ja, was machen wir denn nun? — Wo ist Hans?

Rieke (nachdenklich, aus ihren Gedanken heraus, kurz). Er is in die Stadt jegangen.

Svend. Na — dann wird ihn die Freudenbotschaft ja bald erreichen. — Was machen wir nun bloß?

Rieke. Vor allen Dingen Ruhe.

Svend. Ruhe?

Rieke. Jawoll — Ruhe! Ruhe und Ruhe und noch 'n mal Ruhe! — Et is ja 'ne jottverfluchte Schweinerei, aber mehr is et nu doch ooch nich.

Svend. Mehr nicht — ich danke! Haben Sie schon so etwas erlebt?

Rieke. Nee — bloß nich! Det wer ick nich erlebt haben! Jott, Herr Studiosus — so wat kommt alle Dage vor.

Svend. Alle Tage?

Rieke. Jawoll, Herr Studiosus — alle Dage! Heite is't 'n Paster un morjen 'ne Kellnerin — betrojen wird immerzu.

Svend. Aber doch nicht ein Mann wie Hans!

Rieke. Nee, nee — det is et ja eben. Wenn er't man nich zu schwer nimmt. Wenn er man bloß erst wieder lachen könnte! Herrjott — mein — loset Maul verlaß mich nich.

Svend (etwas spöttisch). Ihr loses Maul!

Rieke. Na ja — wat denn sonst! Wenn Sie den Landrat dotschießen — wat haben wir denn? 'n doten Landrat haben wir! Nu sagen Se mal, wat soll n'e lebendige Köchin mit 'n doten Landrat anfangen?

Svend. Blut ist ein ganz besonderer Saft.

Rieke. Aber nu sei'n Se so jut! Wir brauchen doch keenen doten Landrat — 'n lebendigen Pastor brauchen wir!

Svend. Das stimmt allerdings.

Rieke. Na also — dann verlassen Se sich man uff meinen Mund! Da kann eener dot un bejraben sind — ick red 'n wieder lebendig!

Svend. Aber wie wollen Sie das machen?

Rieke. Det weeß ick selbst noch nich. — Jott, wat is denn eijentlich passiert? Det der Schuster 'n Lump is — nu, det wußten wir doch, un det de kleenen Handwerker im Verein keene Helden sin, — ja, wer sagt denn, det 'n kleener Handwerker 'n Held sin muß? Dazu is der Mann jarnich verpflichtet.

Svend. Ja, so sehen Sie die Dinge.

Rieke. Nee, so sind se! Aber wissen Se — det is jenau wie beim Schweineschlachten. Wenn so 'n Schwein jestochen wird, schreit et, als wenn die Welt unterjehen sollte. Aber die Welt jeht nich unter. Fällt ihr jar nich ein, wie ick se kenne.

Svend. Na, — so von seinem Standpunkt aus hat das Schwein garnicht so unrecht.

Rieke. Ja, warum? Weil't jeschlachtet wird. Himmel Donnerwetter — wir sind aber doch lebendig!

Svend. Da haben Sie recht.

Rieke. Na also — da müssen wir doch ooch lebendig bleiben. Wenn wir Triebsal blasen un die Sorje für't menschliche Jeschlecht den andern überlassen — na, denn sind die dran, un det kann ja denn 'ne scheene Rasselbande werden!

Svend. Rieke — Sie sind ein Teufelsweib!

Rieke. Nu spaßen Se man nich, nee! Det wird sich woll so jehören! 'ne Berliner Köchin un keene Courage — wat sollten denn die anderen sagen, die nich aus Berlin sind? Nee, nee, nee,

bange machen jilt nu schon jarnich. So is det Leben un so wird et verbraucht — basta! —

Svend. Weiß der Kuckuck — mir wird schon besser.

Rieke. Aber jewiß doch! Wir wer'n uns doch nich unterkriejen lassen. So wie wir jebaut sind. Fühlen Se nu endlich, det Se 'n Mann sind?

Svend. Ob ich es fühle — feste! Und ich glaube, Sie sind auch nur aus Versehen in einen Unterrock geraten.

Rieke. Ach nee — det is nu wirklich jut! So 'n kleener Mann un schon so lebendig!

Svend. Erlauben Sie mal — klein oder nicht klein: ich bin doch ein Mann!

Rieke. Hoffentlich.

Svend (will aufbrausen). Nu aber —

Rieke (mit einer abwehrenden Handbewegung). Schluß!

Der alte Krischan (kommt von hinten rechts).

Rieke. Na — und?

Der alte Krischan (brummig). Der Pastor kommt!

Rieke. Herrjeh! — Wo denn?

Der alte Krischan. Aus der Stadt. —

Rieke. Det weeß ick, Dussel! Wie weit is er denn?

Der alte Krischan. Bei der Wassermühle kommt er.

Rieke. Un wat wollen Sie?

Der alte Krischan. Briefe! Ich soll Briefe nach der Bahn bringen.

Rieke. Ach nee — un die wollen Se nu aus dem Arbeitszimmer holen. Det lassen Se man.

Der alte Krischan (macht doch Miene, ins Arbeitszimmer zu gehen).

Rieke. So lassen Se't doch! Für Ihre schnelle Beförderung dank' ick.

Der alte Krischan (kehrt um und geht innerlich schimpfend wieder rechts ab).

Rieke (wie er fort ist, zu Svend). So'n Leichnam nennt sick nu ooch 'n Mann. —

Svend (mit einigem Selbstgefühl). Das war mal einer!

Rieke. Un Sie?

Svend. Ich?

Rieke. Sie woll'n mal eener werden!

Svend (will auf sie zu).

Rieke. Morjen! (Schnell rechts ab.)

Svend (allein). Na, warte! (Geht an das Fenster, um hinaus zu sehen.) Nichts sieht man draußen — keine drei Schritte weit.

Der Pastor (tritt ein, während Svend am Fenster steht. Er sieht ihn, beachtet ihn aber nicht. Leichenblaß und stumm vor Erregung. Er geht sofort an den Garderobenständer und legt seine nassen Sachen ab).

Svend. Angenehmes Wetter draußen!

Der Pastor (antwortet nicht).

Svend. Wie im Herbst — man sollte nicht glauben, daß wir im Juli sind.

Der Pastor (schweigt).

Svend. Bis über die Knöchel bin ich eingesunken, wie ich herkam. —

Der Pastor (der mit dem Ablegen der Sachen fertig geworden ist, geht nach vorne. Nach einer Weile). Wie steht es zu Haus —?

Svend. Ich denke — wie sonst.

Der Pastor. So. Das ist pauvre.

Svend. Du bist erregt.

Der Pastor. So ließe ich mich nicht lumpen.

Svend. Sprich dich mal aus!

Der Pastor. Der ganze Tag müßte ein Rüsttag sein. Die Dienerschaft müßte vor Aufträgen den Verstand verlieren. Am Abend dann alle Zimmer hell und Champagner in den Kelchen. So feiert man Siege.

Svend. Du warst in der Stadt?

Der Pastor. Aber einen Menschen so tot treten — wie ein Insekt. Pfui, das ist häßlich.

Svend. Hast du den Schuster gesehen?

Der Pastor. Nein. Der ehrliche Mann ist über Nacht avanciert. Er will meinen Umgang nicht.

Svend. Du solltest ruhig sein.

Der Pastor. Ich bin's. Ich habe den Mann zum Vorsitzenden gemacht und er hat Talent bewiesen. Ich bin stolz auf meine Wahl.

Svend. Nicht so bitter, Hans!

Der Pastor. Lustig vielmehr? Und warum auch nicht? Ich bin von der Lustigkeit nicht weit entfernt. Wenn die Familie nicht feiert, wollen wir doch lustig sein. Ich will den Narren machen!

Svend. Das ist nicht deines Amts.

Der Pastor. Mein kleiner Svend, ich habe heute erfahren, daß ein Pastor ein ganz veritabler Narr sein kann. —

Svend. Du nimmst die Sache viel zu schwer.

Der Pastor. Wer Kraft hat, trägt schwerer.

Svend. Zum Kuckuck, was geht denn dich schließlich die Familie an? Pfeif' doch auf ihre Ränke. Ich bin jung und weiß gut, daß ich nichts bedeute. Zu Hause zählt man mich nicht mit. Aber die sollen sich wundern, sag' ich dir —

Der Pastor. Kleiner!

Svend. Na ja — „Kleiner"! Warum auch nicht? Aber ganz so klein bin ich nun doch nicht. Ich weiß ganz gut, was ich dir schuldig bin.

Der Pastor (lächelnd). Du mir?

Svend. Nicht wahr? — Ich bin zu klein, um etwas schuldig zu sein. Sieh, Hans — das hab' ich nicht verdient. In meiner Kindheit hat sich niemand um mich gekümmert. Alle haben an mir herumgestutzt, um ein brauchbares Mitglied der Familie aus mir zu machen. Die Mutter, Dagmar, der Hauslehrer — alle. Na, schließlich wurde

ich ja auch so, daß man mich mit Ehren herumreichen konnte. Aber nach mir hat dabei niemand gefragt. Wenn du nicht mitunter auf mein Zimmer gekommen wärst, ich hätte wahrhaftig nicht gewußt, daß ich ein Mensch sei. Die andern hatten immer nur Angst, daß ich ein kompleter Dummkopf werden sollte. Ich kann zurückgehen, so weit ich will: Du bist allein zu mir gekommen und hast nach mir gefragt und hast zu mir gesprochen, wie man zu einem Bruder spricht. (Er wendet sich ab, um der aufsteigenden Bewegung Herr zu werden. Pause.) Du weißt ja garnicht, was das heißt. Ich war ja so verprügelt wie ein häßlicher Hund! Jeden Straßenjungen hab' ich beneidet . . .

Der Pastor (auf ihn zu). Mein lieber, lieber Svend. (Tröstet ihn.)

Svend. Na, siehst du — das ist meine Schuld und das ist alles, was ich bin. Jetzt siehst du wohl, daß mich die Familie nicht herumkriegt. —

Der Pastor. Was kümmert uns die Familie!

Svend. Ja, das ist's ja eben, was ich sage! Ich schlage sie los, wann es sein soll — nich mal verdienen will ich dran. Fort mit Schaden — wie beim Ausverkauf!

Der Pastor (leicht belustigt). Svend!

Svend. Wart' nur erst ab — wenn ich Arzt bin, komme ich hierherauf. Hier laß ich mich nieder — justement hier. Die Armen kurier' ich dann umsonst. Alle miteinander! Ob sie krank sind, oder nicht! 'Ran müssen sie.

Der Pastor. Das kann ja nett werden.

Svend. Das soll auch nett werden. Die Familie soll sich meinetwegen eine Krankheit an den Hals ärgern — ich kurier' sie nicht. Alles mach' ich mit, was du machst. Nur nicht Goodtemplar, — das kannst du nicht von mir verlangen.

Der Pastor. Ich werd' mich hüten! Es macht mir selber keine Freude mehr.

Svend. Es macht dir keine Freude mehr? (Begeistert.) Siehst du, das ist das Richtige! Tritt aus! Fang' wieder an zu saufen, daß die Heide wackelt.

Der Pastor. Um Gotteswillen!

Svend. Na ja. Runter mit dem Kram! Was kann das schlechte Leben nützen! Du denkst zuviel!

Der Pastor (mit Ironie). Ach was!

Svend. Nein, nein — im Ernst! Nur nicht zuviel denken! Ich hab' das früher auch gethan. Weißt du, was dabei herausgekommen ist? — Nichts ist dabei herausgekommen.

Der Pastor. Das stand zu erwarten.

Svend. Na, ja — man denkt und denkt und denkt und nachher kommt alles anders. Irgendwo hat's eben doch nicht gestimmt.

Der Pastor. Und was soll ich danach thun?

Svend. Das ist doch ganz einfach. Du predigst deinen Stiefel 'runter, wie's dir paßt und läßt die Familie machen, was sie will.

Der Pastor. Aber die Familie kommt hier doch garnicht in Frage!

Svend. Nanu!

Der Pastor. Der „Verein“ hat mich doch ausgestoßen.

Svend. Allerdings —

Der Pastor. Die Familie hat ja recht behalten. Ich hab' ja den Verrat im Rücken.

Svend. Ja, aber —

Der Pastor. Den Glauben haben sie mir genommen, (erregter) schmählich gestohlen haben sie ihn. Wie Banditen haben sie mich beraubt. Ah, das konnte die Familie nicht thun — das nicht. Wenn sie meine Arbeit haßte — gut, eine ehrliche Sache. Die anderen aber haben mich geliebt — ich glaubte das und lebte davon, wie ein lustiges Segelboot vom Morgenwind. Und dann legt sich der Wind, wird kraftlos und schlaff und stirbt und das ganze Meer wird ein stinkender Tümpel. Pfui, pfui — das ist kein Seemannstod!

Svend. Den Glauben können sie dir doch nicht nehmen, Hans, den religiösen Glauben, mein' ich, — der wird helfen.

Der Pastor. Vielleicht — ich weiß es nicht.

Svend. Vielleicht nur?

Der Pastor. Ja — vielleicht! — Ich habe Himmel und Erde immer mit einem Blick gesehen. Wenn es hier unten kalt wird, — wie kann dann oben Frühling sein? Wenn ich nicht einmal an Menschen glauben kann, wie kann ich an einen Segen glauben, der über alle Menschen ist? Und was sind Menschen? Die mir am nächsten standen, haben mich ausgestoßen! O, Dagmar, Dagmar! Ich habe eine sehr gescheite Schwester!

Svend. Laß doch Dagmar aus dem Spiel.

Der Pastor? Warum? Ich bin ihr näher als sonst. Es geht etwas Sicheres von ihr aus. — Weißt du, was immer an mir frißt?

Svend. Nun?

Der Pastor. Daß ich so als der Narr der ganzen Stadt umhergegangen bin.

Svend. Aber Hans!

Der Pastor. Als der Narr! — Oder glaubst du, daß sie mein Streben loben werden? Ueber meinen Verstand werden sie Witze reißen — verlaß dich drauf! Ich hör' sie lachen und sie dürfen lachen — das ist das Schlimmste!

(Es klopft. Der Pastor und Svend wechseln einen befremdeten Blick.)

Der Pastor. Herein!

Frau von Heltzen (in hellgrauem Regenmantel, deren Kapuze sie über den Kopf geschlagen hat. Einen nassen Schirm in der Hand. Handschuhe. Heiter.) Guten Tag, mon frère. —

Der Pastor (langsam). Guten Tag.

Frau von Heltzen. Etwas munterer, bitte! Nach dem Duell versöhnt man sich. (Sie schlägt die Kapuze zurück.) Bin ich eine so abschreckende Erscheinung? (Zieht die Handschuhe aus u. s. w.)

Der Pastor. Willst du mir nicht erklären —

Frau von Heltzen. Gleich — nur meinen Schirm muß ich los sein. Meine Füße sehen entsetzlich aus, sieh mal! (Sie hebt den Kleiderrock in die Höhe.) Mein Wagen hält unten am Weg. — Du

müßtest dir hier wirklich eine Auffahrt einrichten lassen. Recht breit und schwungvoll — wie's deine Schwester liebt. Na — Vorhang! Schluß. (Sie läßt den Kleiderrock fallen.)

Der Pastor. Also was bringst du?

Frau von Heltzen. Zunächst ein freudiges Familienereignis, oder besser: eine Nachricht. Ereignis, weißt du — na, reden wir nicht davon. Also Onkel Peter in Kopenhagen ist Kammerherr geworden. Ausgerechnet Onkel Peter! Der Dümmste in der ganzen Familie!

Svend. Dann ist er ja der geborene Kammerherr.

Frau von Heltzen. Stimmt, Brüderchen. Nur muß man es nicht jedem auf die Nase binden. Onkel Peter verlangt Respekt.

Der Pastor. Was ist es sonst? Mir fehlt die Zeit zum Konversieren.

Frau von Heltzen. Na, also — hier meine Hand! (Streckt ihm die Hand entgegen.) Schlag' ein — ich bin ein tapferer Kamerad für meine Freunde.

Der Pastor. Lassen wir das. — (Wendet sich ab.)

Frau von Heltzen. Brr brr — theologisches Scheusal! Also bist du kuriert?

Der Pastor. Wovon?

Frau von Heltzen. Von dem, was du deinen „Glauben" nanntest.

Der Pastor. Ja.

Frau von Heltzen. Ich gratuliere!

Der Pastor (abgewandt). Ich danke. —

Frau von Heltzen. Sieh mich mal an! — (Der Pastor thut's.) Du hälst mich für schlecht.

Der Pastor. Nicht mehr.

Frau von Heltzen. Nun also — dann laß uns zusammenhalten, wie wir es früher gethan. Gib die Theologie auf und komm zu uns, wohin du gehörst. An Karriere kann's dir nicht fehlen und ich möchte so schrecklich gern einen berühmten Bruder haben. So einen, der über all die anderen hinweggeht — ha, das wäre so mein Fall! Reiten, Hans, reiten, wenn die anderen gehen müssen, das ist die Sache! Nur darum halt' ich mir ein Pferd. Was meinst du?

Der Pastor. Ich weiß es nicht.

Frau von Heltzen. Kein Abschlag also?

Der Pastor. Nein; ich brauche Zeit.

Frau von Heltzen. Gib mir die Hand. (Er thut's.) Bist du mir böse?

Der Pastor. Ich glaube eigentlich nicht. Aber zum Dank ist es auch zu früh.

Frau von Heltzen. Nur unbesorgt — den hol' ich mir, wenn wir erst verbündet sind und wenn du zu Pferde sitzt und wieder lebensfroh geworden bist. Mein Mann soll eifersüchtig werden — so will ich meinen thörichten Bruder verwöhnen. Adieu, einstweilen. (Zu Svend.) Fährst du mit? (Zieht ihre Handschuhe u. s. w. an.)

Svend. Ich kann zu Fuß gehen.

Frau von Heltzen (ironisch). Alle Achtung! Charakter und nasse Stiefel. (Vertraulich.) Na, servus, Hans!

Der Pastor (grüßt stumm).

Frau von Heltzen (beim Ausgang). Du Hans — wenn du dein Amt aufgibst, dann verläßt du doch auch diese Wohnung?

Der Pastor. Selbstverständlich.

Frau von Heltzen. Dann bau' dir ein anständiges Haus — ja bitte? Mit einer breiten unerschrockenen Auffahrt — wie's deine sündige Schwester liebt. Willst du?

Der Pastor. Wenn ich neu bauen muß — ja.

Frau von Heltzen (erfreut). Du bist ein lieber Kerl! (Wirft ihm einen Handkuß zu.) Adieu! (Huscht schnell hinaus.)

(Kleine Pause. Der Pastor ist mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt.)

Svend. Wie sonderbar sie war.

Der Pastor (überhört die Bemerkung).

Svend. Findest du nicht auch?

Der Pastor (aus seinen Gedanken erwachend). Wie meinst du?

Svend. Du willst allein sein, Hans.

Der Pastor. Ja, nimm's nicht übel, — ich bin zerstreut.

Svend. Ich gehe schon. Und weißt du — — Kopf hoch und durch!

Der Pastor (reicht ihm die Hand). Es wird schon gehen —

Svend. Na, also. (Geht an den Kleiderständer und macht sich fertig.) So. Und nun hinaus in das Hundewetter! Soll ich heute noch wiederkommen?

Der Pastor. Nein, — heute nicht mehr. —

Svend. Gut. Weißt du, was ich jetzt thue? Kneipen geh' ich, wie 'n Wilder. Das ärgert den Alten.

Der Pastor. Also Prost!

Svend. Die erste Blume auf dein Spezielles, mein Junge. Morjen! —

Der Pastor. Auf Wiedersehen! (Er geht zur Thür und reicht ihm die Hand. Svend ab.)

Der Pastor (allein). Allein — dem Himmel sei Dank! (Stutzt bei dem Wort.) Wahrhaftig — allein! (Seufzt leicht.) Daß es so kommen mußte! (Er bleibt sinnend stehen.)

Rieke (kommt von hinten rechts).

Der Pastor (erschrickt leicht).

Rieke. Verzeihen Sie —

Der Pastor. Bitte, was wünschen Sie?

Rieke. Ick sah den Wagen Ihrer Frau Schwester wegfahren —

Der Pastor. Ja, Dagmar war hier.

Rieke. Nehmen Se't man nich übel, aber det is doch sonderbar.

Der Pastor. Keineswegs.

Rieke. Det beunruhigt mich.

Der Pastor. Dazu ist kein Grund vorhanden.

Rieke. Ick weeß nich — aber Se reden so ganz anders —

Der Pastor. Ich bin auch ein anderer.

Rieke (niedergeschlagen). Ja, dann allerdings —

Der Pastor. Wundert Sie das? —

Rieke (rasch). Nee, nee —

Der Pastor. Oder wissen Sie noch nicht?

Rieke. Doch, doch!

Der Pastor. Na, also — (Nach einer Weile.) Sie sind ja so still?

Rieke. Nu ja doch —

Der Pastor. Haben Sie etwa den Humor verloren?

Rieke. Das nich.

Der Pastor. Dann seien Sie lustig. Machen Sie einen Witz — wenn es sein muß, auf meine Kosten! —

Rieke (mahnend). Herr Pastor —!

Der Pastor. Warum nicht? Kann ich selbst nicht lachen, werd' ich erst ganz zum Narren.

Rieke. Sie sind doch kein Narr —

Der Pastor. Sie haben Recht! Ich bin zu trist dazu.

Rieke (mahnend). Herr Pastor!

Der Pastor (ausbrechend). Lassen Sie mich! — Ich bin zu tief verletzt.

Rieke. Arme Leite, Herr Paster! Da dürfen Sie keene Luxusgefühle verlangen.

Der Pastor. Arme Leute — jawohl! Schreckensvoll arm! Nie sah ich sonst die Armut — sie sieht sehr niedrig aus. —

Rieke. Arm sieht se aus. —

Der Pastor. Ganz anders, als ich dachte. — Weg, weg damit! Mir aus den Augen! Weg damit!

Rieke. Na, aus den Augen, is nich aus der Welt.

Der Pastor. Mag sein. Nehmt, was Ihr wollt — ich will es geben. Nur nicht mehr sehen!

Rieke (seufzt leicht). Ach, ja —

Der Pastor. Gott — wie ich jetzt die Armut hasse! Meinetwegen aus der Welt damit. Was man so haßt, sieht man gerne schwinden. Nur in mein Zimmer nicht mehr — ihr Atem riecht nach schlechter Kost.

Rieke (mit Betonung). Herr — Pastor!

Der Pastor. Ach was — ich bin kein Pastor mehr. (Ausbrechend, auf sie zu.) Betrogen hat man mich! Gemein betrogen! Alles hat man mir genommen, während ich schlief. Und wie schlief ich! Rieke, — meine Arglosigkeit hätte Verbrecher entwaffnet.

Rieke. Ich weiß, ich weiß!

Der Pastor. Und dann nahm man dem Schlafenden alles und als man ihm alles genommen hatte, machte man sich über ihn her und nahm ihm die Decke, so daß er seine Blöße nicht zu bergen wußte, als er aufwachte. Und als er angstvoll schrie, war er allein!

Rieke (macht eine beschwichtigende Bewegung).

Der Pastor (ohne auf sie zu achten). Und wer that das? Wer war das doch? Mir ist, als müßte ich die Leute kennen. —

Rieke. Nicht so traurig, Herr Pastor.

Der Pastor. Sie wissen ja nicht, wie *gern* ich sie hatte.

Rieke. Ich weiß es, ich weiß es.

Der Pastor. Sie wissen es nicht. — Daß ich Eltern und Heimat verließ — das wissen Sie. Aber ich sage Ihnen — wenn Gott

selbst für die Reichen gewesen wäre, ich hätte mich aufgelehnt und wär' Rebell geworden und hätte meine Seligkeit für nichts geachtet. So ohne Grenzen hab' ich sie geliebt —

(Pause. Rieke steht stumm daneben.)

Der Pastor (still). Glauben Sie mir, Rieke — das war nicht wohlgethan. Nicht für sie und nicht für mich. Ich weiß nicht, was der Schuster für sich erreichen will und was der Landrat ihnen von mir gesagt hat — bald aber werden sie eine versprengte Herde sein, und mich haben sie so unendlich müde gemacht. Das war nicht wohlgethan. (Er läßt sich auf einen Stuhl nieder und beschattet die Augen mit der Hand, dann plötzlich ausbrechend). Herr Gott im Himmel, das war nicht wohlgethan! (Er weint.)

Rieke (hinter ihm, die Hand auf seiner Schulter). Herr Pastor — (Kleine Pause, in der er nicht antwortet.) Et jeht vorüber, Herr Pastor.

Der Pastor (ohne aufzublicken). Nein, das geht nie vorüber. Nie, nie! Das traf zu tief. —

Rieke. Et jeht vorüber.

Der Pastor. Nie, nie —

Rieke. Alle sagen sie „nie, nie —" und et jeht doch vorüber.

Der Pastor (aufblickend). Alle sagen sie —?

Rieke. Alle reden so. Alle. Alle — ick hab' et ooch jesagt.

Der Pastor. Sie auch?

Rieke. Ja, Herr Pastor — ich auch. — Oder glauben Sie, mir war scheen zu Mut, als ick (vor sich niedersehend) mit meinem Kind alleene stand. Ick war doch ooch verlassen.

Der Pastor (ergriffen). Rieke!

Rieke (noch immer vor sich niedersehend). Na ja — et is doch so. Jefühlt hab' ick et ooch — wenn ick ooch man Kellnerin war. Ick habe ooch jedacht, ick wer' nich wieder.

Der Pastor. Aber schließlich?

Rieke. — bin ick doch wieder geworden und hab' meinen Mund jebraucht, als wenn nischt jewesen wäre. (Mit leichter Schelmerei.) Na, det wissen Sie ja —

Der Pastor (steht auf). Rieke! — (Reicht ihr die Hand hin.)

Rieke. Herr Pastor! (Sieht seine Hand und ergreift sie.) Na, ja doch — det is nu nich anders. Kopf hoch, Herr Paster! Det wird schon werden.

Der Pastor. Ich glaub' es nicht. (Geht von ihr weg.)

Rieke. Aber jewiß doch. Ihnen jeht's doch nich alleine so — der eene hat det und der andere det. Janz jlatt kommt keener durch.

Der Pastor. Melancholie!

Rieke. Na, meinetwejen — aber Triebsal blasen, nee. Wat kann det nützen? Anders wird et doch nich. —

Der Pastor. Wissen Sie, wie viele für mich waren?

Rieke. Jawoll — zwee Stück —

Der Pastor. Christoffersen und ein blinder Geselle, der in derselben Werkstatt arbeitet. Nun sage noch einer, daß ich kein König bin. Mein Hofstaat besteht aus zwei Cigarrenarbeitern, von denen der eine blind ist.

Rieke. Sagen Sie mal — wieviel Mitglieder hat denn der Verein?

Der Pastor. Dreiundvierzig. —

Rieke. Na, wissen Se, unter dreiundvierzig Menschen zwee anständije — ick kann mer nich helfen — ick finde det janz jut. —

Der Pastor (mit einem Anflug von Lächeln). Rieke!

Rieke. Nee, nee — ick habe so ville nich jefunden. Na, un denn Ihr Bruder, rechnen Sie den nu jar nich mit? Na, un denn ick — mit Respekt zu melden.

Der Pastor. Aber gewiß — ich bin nicht undankbar.

Rieke. Det dürfen Sie ooch nich. Herrjott — vier Menschen (indem sie sich auf die Brust schlägt) — un wat for welche! — Da soll man eener kommen un uns arm schimpfen! Den wer' ick scheen uff den Schwung bringen. Nanu! Wir können noch janz jut den dicken Willem machen.

Der Pastor. Sie sammeln die Scherben —

Rieke. Ja, wat denn sonst? — Un nu denken Se doch mal an die annern, Herr Paster.

Der Pastor. Das sagen Sie **mir** —

Rieke. Nehmen Se't nich übel — ja —

Der Pastor. Liebe deinen Nächsten — mir ist, als kennte ich den Spruch.

Rieke. Nee, nee, Sie kennen ihn nich —

Der Pastor (lächelnd). Nanu —

Rieke. Nee, sag' ick, nee. — Ja, wat machen Sie denn bloß? Da haben Se nu 'n Verein von armen Menschen, die bibbern und bibbern, det se bloß am nächsten Dage wat zu essen haben, und da verlangen Se, det se nu jleich jegen die janze Welt und den Herrn Landrat in't Jeschirr jehen sollen? Ja, is denn det Liebe? (In scherzhafter Entrüstung.) Det is 'ne Unverschämtheit, Herr Pastor —

Der Pastor. Ich danke verbindlichst (wendet sich von ihr weg).

Rieke. Nee, nee — nu loofen Se man nich weg. Wenn Sie predijen, müssen die annern ooch sitzen bleiben.

Der Pastor. Na also — los mit Ihrer Theologie —

Rieke. Nu passen Se uff —

Der Pastor (leicht belustigt). Sie wollen Fragen stellen?

Rieke (knixt schnippisch). Jawoll, Herr Pastor — und (stemmt keck die Arme in die Hüften) wenn Se nich antworten können, kommen Sie eenen runter — in meiner Achtung! Verstanden?

Der Pastor (verbeugt sich ironisch zustimmend).

Rieke. Also uffjepaßt! — Sie sind der Erste, der hier so — so — so janz und jar mit den Leuten verkehrt hat, nich?

Der Pastor. Zu Befehl.

Rieke. Ruhe im Glied — wenn ick bitten darf.

Der Pastor. Nur weiter.

Rieke. Also: Die Leite haben so wat nie jekannt?

Der Pastor. Nein, nie —

Rieke. Un waren ieberjlücklich —

Der Pastor. Sie sagten es.

Rieke. Un haben nich jelogen — det jlauben Sie nur.

Der Pastor. Um so fester hätten sie halten müssen.

Rieke. Nee, Herr Paster — det is nu janz verkehrt.

Der Pastor. Das ist verkehrt?

Rieke. Jawohl, nehmen Sie't man nich übel. Det is nu janz und jar verkehrt.

Der Pastor. Wieso?

Rieke. Nie haben se früher det Jlück jekannt — war't nich so?

Der Pastor. Gewiß.

Rieke. Wie janz wat Neues und Scheenes is et über sie jekommen —

Der Pastor. Ja —

Rieke. Und nu kommt der Landrat un der Herr Konsul und der Schuster un sagen: det darf nich sind; det is nich recht.

Der Pastor (aufmerksam). Und weiter —?

Rieke. Ja, nu stehen sie da un kriejen et mit de Angst und jlauben, sie haben jestohlen, weil sie jenommen haben, wat ihnen nie früher jehört hat. Herrjott, wat Unrechtes haben wir gethan und sind dabei erwischt worden — det is ihre Angst. Et konnte ja ooch nich sein, niemals is't so jewesen, janz neu und anders war et ja. Immer haben wir Angst jehabt, et könnte vorüberjehen, und nu kommt der Landrat dazwischen — jawoll, da steht er nu und sagt: det is nich recht, det is jefährlich; nehmt euch in Acht. Nu kommt et über uns. Schnell weg damit, wenn't uns doch nich jehört.

Der Pastor. So war es, glauben Sie?

Rieke (bestimmt). So war't.

Der Pastor. Glück ein Verbrechen — so 'n reines Glück. Ja, gibt's denn das?

Rieke. O ja, Herr Paster, det jibt et schon. Ick habe hier wat Aehnliches erlebt. Jlück will jelernt sind un mancher hat et janz verlernt, wenn't nu schon eenmal an ihn kommt.

Der Pastor. Melancholie! Melancholie! Und doch — es liegt Befreiung drin —

Rieke. Nu, einverstanden also?

Der Pastor (mit Steigerung). Ja, ja, ja. (Wirft die Arme empor.) Herrgott, das ist Errettung. —

Rieke. Na, sehen Se woll. Nu brauchen Se keenen runter. Sie können der Erste bleiben — in meiner Achtung.

Der Pastor (plötzlich stutzend). Aber der Schuster? Der ist nicht arm, ich habe ihn mit Vertrauen überschüttet und er stand an der Spitze des Verrats. Was sagen Sie dazu?

Rieke. Ja, wat soll ick dazu sagen? Der Mann is 'n Lump un hat et jar nich nötig.

Der Pastor. Also doch —

Rieke. Aber Herr Paster! Soll et denn nu jar keene Lumpen jeben? Nee, wahrhaftig — nu kommen Se doch eenen runter.

Der Pastor. Aber sehen Sie denn nicht, daß dieser Eine soviel bedeutet, wie all' die andern zusammen?

Rieke (trocken). Nee.

Der Pastor. Aber sehen Sie nicht, daß dieser Eine alles zu Schanden macht?

Rieke. Nee, nee! Nu fangen Se bloß nich wieder an.

Der Pastor. Aber mein Glaube ist doch hin.

Rieke. Ih, Jott bewahre! —

Der Pastor. Aber so sehen Sie doch die Dinge, wie sie sind.

Rieke. Ja, mich kann eener dotschlagen. Ick seh' man 'n Schuster, der Schmidt heißt und 'n Lump is —

Der Pastor. Was hab' ich Ihnen denn gesagt? Vor wenigen Tagen? An dieser Stelle!

Rieke (besinnt sich). Ick weeß nich, wat Sie meinen.

Der Pastor. Keine Macht widersteht auf die Dauer dem Guten. Das war ja mein leuchtender Glaube, der mich von Sieg zu Sieg getragen hat und das ganze Leben zu einem Festtag machte.

Rieke (zuckt die Achseln). Ja, alle Dage kann't nich Sonntag sein.

Der Pastor (bestimmt). Nie kann es Sonntag sein und ich bin zu sehr Pastor, um ohne Sonntag leben zu können. Das fürcht' ich sehr.

Rieke. Nu übertreiben Sie —

Der Pastor. O, nein — ich übertreibe nicht. Die Welt hat ihren Glanz verloren; sie kann mich nicht mehr trunken machen. Sie brauchen keinen Ueberschwang zu fürchten. Es handelt sich ja garnicht um den Schuster — nicht um ihn allein wenigstens. Er wird noch viel Gesellschaft haben.

Rieke. Det wird er wohl.

Der Pastor. Und diesen Leuten soll ich mich wehrlos ausliefern? Damit sie mich ausziehen und liegen lassen? Damit ich der Narr meines Glaubens bin?

Rieke. Wer sagt denn det? Wenn Ihr Glauben nich richtig war, wat is daran verloren?

Der Pastor. Mein Glück —, das hing daran.

Rieke. Et jibt so ville verschiedene Sorten Jlück, Herr Paster — eene wird ja wohl noch übrig bleiben.

Der Pastor. Ich mag die andern nicht — die Kost ist mir zu schlecht.

Rieke. Die meisten kommen damit aus — so arm sind se.

Der Pastor. Arm bis zum Ekel!

Rieke. So denken Sie?

Der Pastor. Jawohl —

Rieke. Und hatten sonst die Armut doch so gern?

Der Pastor. Und ward belohnt dafür — Sie wissen es.

Rieke. Un nu schmeißen Se alles hin — bloß weil so 'n paar Lumpen drunter sind.

Der Pastor. Das trag' ich stark im Sinn.

Rieke. Un lassen all die andern im Stich, die nischt jethan haben — bloß det se arm sind?

Der Pastor. Ich thu's. Ich kann den Preis nicht zahlen, den ich einmal zahlte.

Rieke. Ja, ja. So 'n Paster hat et leicht.

Der Pastor. Wieso?

Rieke (vorsichtig). Ja, sehen Se, ick kann mir nich helfen — wenn de Menschen Engel sind, denn hat der Paster nischt zu dhun, un wenn se keene Engel sind — na, denn jeht er von der Arbeit weg und läßt nu alles liejen.

Der Pastor (betroffen, still). Was soll ich thun?

Rieke. Arbeeten, Herr Paster, un die Oogen offen halten.

Der Pastor. Wie das?

Rieke. Den eenen lieben und den andern die Treppen 'runter werfen — wie't nu jrade kommt.

Der Pastor. Und weiter?

Rieke. Nich immer Sonntag haben wollen. Der liebe Jott hat eenen Sonntag jemacht und sechs andre. Damit der eene besser schmeckt, Herr Paster.

Der Pastor. Und immer weiter! Immer weiter!

Rieke (innig). Un denn recht lustig sein!

Der Pastor. Das ist nicht leicht.

Rieke (sonnig). Det is so kinderleicht, — wenn man't versucht.

Der Pastor (leicht lächelnd). Na, na!

Rieke. So kinderleicht! — (Lächelnd.) Na, schauen Se her! Bin ick verjnügt?

Der Pastor (erheitert). O, ja!

Rieke. Bin ick 'n Engel?

Der Pastor (lachend). Nein.

Rieke. Na sehen Se woll! — Un hab' ick immer mit Engeln zu dhun jehabt?

Der Pastor. Das kaum.

Rieke. Na also. — Da haben wir't. Herrjott — det is so kinderleicht. Man immer rin in't sojenannte Leben. Se haben man nich versucht, eenen so recht von Herzen die Treppen 'runter zu werfen.

Der Pastor. Nein — allerdings —

Rieke. Na, passen Se uff. Wenn Sie't erst eenmal versucht haben, dhun Se den janzen Dag nischt anderes.

Der Pastor. Oh, je!

Rieke. Nee, nee — Sie werden sehen —

Der Pastor. Glück will gelernt sein, sagten Sie.

Rieke. Ja, aber — det (Bewegung des Hinauswerfens mit den Armen) det lernt sick janz von selbst.

Der Pastor. Immerhin — ich werde mich nach einem Lehrmeister umsehen müssen.

Rieke (sieht ihn lächelnd an). Ick hab' et jleich jekonnt.

Der Pastor. Um so besser — dann sind Sie ja der geborene Lehrmeister. (Lächelnd.) Halten Sie mich für begabt?

Rieke (schelmisch). Und ob? Wenn Sie mir man nich zu früh aus der Schule laufen.

Der Pastor. Das glaub' ich nicht.

Rieke. Ich kann sehr strenge sein.

Der Pastor. Schadt nichts.

Rieke. Na also — da. (Reicht ihm die Hand, in die er einschlägt. Nach einer Weile.) Na — und nu schauen Sie mich mal an. Na, wat sagen Sie nu? Uff meine alten Dage bin ick Jouvernante jeworden un soll 'n Paster von seinen Sünden bekehren. Nu sage mir bloß noch eener, det die Welt nich lustig is.

Der Pastor (lacht).

(Der Vorhang fällt.)

Ende.

Literatur.

* **Die Blechschmiede.** Von **Arno Holz.** (Leipzig, Insel-Verlag, 3,50 Mk.)

Was der Theoretiker einer revolutionären Lyrik ohne Reim hier in kunterbuntem Gewimmel sehn läßt, ist ein Parodietheater mit einigen unserer literarischen Geister und geistigen Richtungen. Die Szene spielt sich 150 große Seiten lang mit äußerst gelenken Versen in der „Zirbeldrüse des Dichters“ ab. Rundherum eine Unmasse Hirnsand. Apollonius Golgatha, eine Mischung aus Stefan George und Richard Dehmel, steht im Glockenrock auf dem Postament inmitten. Eine modern mondäne Walpurgisnacht wird gefeiert; Qualm und Stank wirbelt auf, denn die Musen sind laut Prolog heute zum Stallknechtsdienst degradiert. Die Handlung entwickelt sich nun ungefähr so, daß die Spieler, in Kategorieen, Gruppen und Personen charakteristisch abgeteilt, nach einander ihre Meinungen und Absichten zum besten geben müssen, so selbstparodistisch, wie es dem Verfasser eben gelingen wollte. Um aber dem Leser seine, nämlich Holzens Meinung zu alledem noch faßlicher, erfrischend gröber darzuthun, mischt sich als kritisch ordnender Geist der „Herr Mitte Dreißig“ gern von oben herab in die Situation hinein.

Ein paar Proben. „Mathias Weber, Reformdichter“ u. s. w. singt:

Welle, Welle, Welle, du,
Kobold auf der Wasserflut,
wirst du meine Heimat streichen
o, so biet ihr meinen Gruß,
weil ich doch in weiter Ferne
von der Heimat weilen muß!

„Der Gefeierte“ singt:

Daß mein Geist sich nie verliere,
ruf ich dieses Eine nur:
Heil, Germania, triumphiere,
Flügeladjutantin der Natur!

Ein andermal ruft Apollonius Golgatha:

Auch das, auch das ist Poesie!
In solchen Nächten ahnt sich das Genie.
Mein Hirn, ein Sternenkrater, speit:
Ich und die Ewigkeit!

Als am Schluß alles auf den Dichter einschimpft, meint der „Herr Mitte Dreißig“:

Erst thut sich das und blökt expreß
nach einem „Aristophanes.“
Und trittst du ihm dann auf den Zeh —
o jeh!

Ein Aristophanes wäre uns auch schon recht, und die Wirkung einer guten Satire ist ja bekanntlich immer so, daß niemals das liebe eigene, stets das dürftige fremde Ich akkurat ins Herz getroffen scheint. **Wäre** Holzens Satire nur wirklich gut, treffend, anschaulich überall, wir wollten gern lachen, auch mit Bewußtsein über uns selbst. Aber diese Reife fehlt denn doch, trotz aller breit eingestreuten Ueberlegenheit des Dichters. Er hat sich die Arbeit zu leicht gemacht, leichter, als er's seiner Begabung nach hätte thun dürfen, denn die **hat** satirischen Fluß, ja sogar Ueberfluß. Aber der findet keine Form und ödet darum manche Strecke. Wer literarische Fühlung hat und Sinn für burschikosen Geist, wer auch sonst nicht zimperlich ist, der wird den Band immerhin mit Heiterkeit durchblättern. E. K.

Musik.

* **Hugo Brückler.**

Die „besondere Frömmigkeit,“ welche die Deutschen nach Goethes Ausspruch für früh abgeschiedene, Gutes verheißende Talente hegen, ist dem 1871 im Alter von 26 Jahren verstorbenen **Hugo Brückler** nur kurze Zeit zuteil geworden. Das Strohfeuer, das Gura bald nach Brücklers Tode als Sänger der „Trompeterlieder“ entfachte, brannte rasch nieder, denn die Konservativen zogen sich zurück, als sie erfuhren, daß Brückler eifriger Wagnerianer gewesen sei, den Fortschritt-

lern wurde er als Genosse der Scheffelmode verdächtig, und beim großen Publikum ließen ihn Gumbert und Neßler nicht aufkommen. Musiols dankenswerte Schrift über Brückler (Dresden, 1896) blieb unbeachtet, selten erscheint der Name des Tondichters auf den Programmen der Liederabende, und das „Freiwerden“ der Trompeterlieder hat daran nur wenig geändert.

Wie kommt das? Sollte die Zeit, die das Phänomen Hugo Wolf erlebt hat, nicht den Sinn haben für einen Liederkomponisten, der sich nicht an Wagner verlor und doch das melodische und deklamatorische Element schon so trefflich zu verschmelzen wußte, der mit sicherem Gefühl dem Dichter nachging, dem das Gedicht nicht Vorwand, sondern die Grundlage seines Musizierens war? O gewiß! Wir sind voll Anerkennung für den, der die Stimmung für „Am wilden Klippenstrande“ so überzeugend getroffen, der aus dem sonst nur als Bänkelsang vertonten „Das ist im Leben häßlich eingerichtet“ ein förmliches Seelengemälde in Tönen geschaffen hat. Aber Säckingen ist heute kein Trumpf mehr; mit den Versen Jung Werners haben auch Brücklers zugehörige Weisen heutzutage viel von ihrem Reize eingebüßt.

Aber Brückler hat noch andere Lieder geschrieben, die meines Erachtens eine noch dauerhaftere Gewähr seines Fortlebens bieten. Jensen und Reinhold Becker haben sie aus seinem Nachlaß bei Hoffarth in Dresden herausgegeben. Der prächtige humoristische „Vogt von Tenneberg“ bildet den natürlichen Uebergang zu den „Sieben Gesängen“ auf Texte von Hebbel, Mosen, Lingg u. a. In allen äußert sich Brücklers starkes Talent, das zwar keine elementare, breitströmende Kraft, aber etwas von der bald kecken, bald lauschigen Stimmung eines frischen Waldbachs hat. Nein, der Mann darf nicht übergangen und vergessen werden! Es ist so viel Natürlichkeit und keine Spur von Manier in seinem jugendlichen Singen. Und daß ihm die Anlage zur Verinnerlichung nicht gebrach, mag Hebbels „Gebet“ bezeugen, das die diesmalige Notenbeilage bringt. Hier hat er ganz jene moderne, gedrungene Sprachmelodie, welche selbst den kleinsten Tonschritten eine große Intensität des Ausdrucks mitteilt und die uns einen Ausblick eröffnet, in welcher Richtung sich Brücklers Gaben entwickelt hätten, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, in die Jahre der Vollreife einzugehen. Sehr schön ist in „Auf dem See“ der Stimmungszauber des Naturbildes in Tönen eingefangen; auch „Der träumende See“ und „Frühlingsegen“ sollten öfter gesungen werden. Das heitere Genre hat der Komponist mit „Verrat“ und „Dem aufgehenden Mond“ um zwei eigenartige Stücke bereichert. In seinem Wesen steht er Jensen am nächsten, auch hinsichtlich einer gewissen Weichheit, welche die schärfste Charakteristik, die urkräftigsten Laute sich versagt, aber doch im Streben nach Schönheit die Wahrheit des Ausdrucks nicht preisgibt. Wagner hat m[illegible]ellenweise in vereinzelte[illegible] melodischen Wendungen abgefä[illegible] im ganzen aber muß man sa[illegible] daß dem jungen Brückler bereits [illegible]n eigener Gesang“ verliehen wa[illegible]nd daß er nicht bloß als eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte des deutschen Liedes genannt, sondern auch als Schöpfer einiger sehr liebenswürdiger Gesänge und Bereicherer unseres Liederschatzes weiterzuwirken und gehört zu werden verdient. R. B.

Bildende und angewandte Kunst.

* Die Düsseldorfer deutschnationale Kunstausstellung läßt sich unter drei verschiedenen Gesichtswinkeln sehr verschieden beurteilen. Betrachtet man sie auf den Kunsternst und die kunstförderlichen Absichten ihrer Veranstalter

und Leiter hin, so bietet sie nicht viel. Kein neuer Ausstellungsgedanke ist hier zum Vorschein gekommen. Die Anordnung nach Kunststädten überschüttet uns mit mehr oder minder solider Mittelmäßigkeit, in der das Gute mühselig gesucht sein will. Mit allerhand Kompromissen, unter allerlei Rücksichten, die mit Kunst nichts zu thun haben, ist diese Ausstellung zustande gekommen. So ähnelt denn ihr Gesamteindruck unerfreulich den Verkaufsausstellungen in Berlin-Moabit.

Aber dieser ungünstige Eindruck gewinnt nicht die Alleinherrschaft. Verfolgt man die ökonomische Seite in der Entstehung dieser Ausstellung, so stößt man auf den eigentümlich niederrheinischen großartigen Zug in Gelddingen, der in der ganzen Gewerbe- und Industrieausstellung von ihrem mit drei Millionen Mark Kosten dem Rhein abgerungenen Grund und Boden herauf zu spüren ist, der ja hier im Reichtum des Eisen- und Kohlenlandes seine soliden Wurzeln hat, den wir aber in Kunstdingen auch anderwärts so gut gebrauchen könnten. Die Leitung der Gewerbe- und Industrie-Ausstellung hat den neuen massiven ungefähr fünfzig Säle umfassenden Ausstellungspalast mit geringen öffentlichen und privaten Beihilfen erbaut. Auf 650 000 Mark veranschlagt, hat er schließlich das Doppelte kosten dürfen. Die Ausstellungsleitung schenkt den Bau der Düsseldorfer Künstlerschaft als Dank für deren Beteiligung und für die Veranstaltung der Ausstellung. Mit diesem Ausstellungshause, das als Architekturwerk allerdings leider nichts bedeutet, ist für Düsseldorf das Haupterfordnis des heutigen Kunstbetriebes erfüllt: es könnte nun wieder ein Kunstzentrum werden.

An Geld also fehlt's nicht dazu ... wie aber steht es — das ist die dritte und zugleich wichtigste Art der Betrachtung — in der Düsseldorfer Künstlerschaft um den ernsten Willen zu einer ehrlichen Kunstübung, die nicht nur das leibliche Teil des Künstlers, sondern auch die Seele des Empfangenden nährt? Die Vergangenheit der Düsseldorfer Kunst, so glänzende Zeiten sie hatte, macht nicht gerade Mut: zweimal, in den Tagen der Romantik, der trauernden Ritterfräulein u. s. w. und in den Tagen der bedeutenden Landschafter, hat man in Düsseldorf ein künstlerisches Eigengut flott industrialisiert und für den Export ausgeschlachtet. Wird jetzt nun, da die materiellen Grundlagen gut sind, die Versuchung auf stärkere Künstler-Charaktere stoßen oder wird auch diesmal das rheinische Behagen am schönen Augenblick vereinigt mit geschäftlicher Betriebsamkeit der Vertiefung in echte künstlerische Eigenart Schaden thun? Natur und Volk am Niederrhein ist gewiß noch nicht künstlerisch „ausgeschöpft." Aber die Antwort, welche die siebzehn Räume voll Düsseldorfer Kunst in der heurigen Ausstellung geben, denen sich noch eine Ausstellung der Zurückgewiesenen unter dem schönen Titel „Freie Kunst" anschließt, macht nicht gerade zuversichtlich. Wohl sind in Eduard von Gebhardt, Gregor von Bochmann, Hellmuth Liesegang, Eugen Kampf, von dem fast alle Worpsweder die entscheidenden Anregungen empfingen, dann von einer etwas jüngeren Generation Hermanns und Philippi und vielleicht noch ein paar Anderen, Künstler da, deren bedeutendes oder doch echtes Schaffen ebenso wie das des aus Karlsruhe übersiedelten Julius Bergmann vorbildlich auf den Nachwuchs wirken könnte. Daneben jedoch steht zuviel in Achtung und offiziellen Ehren, was bestenfalls „gekonnt," aber nicht erfühlt ist. So im Hauptsaal die historischen Wandgemälde Peter Janssens für Marburg, die bei allem zeichnerischen Können weder in der Farbanschauung noch im Gehalt irgend beträchtlich über eine bessere Jugendschriften-Illustration hinausgehen. Und dieser Mann, der mit

einem oberflächlichen, kunstfremden „Realismus“ die alte historische Genrekunst auffrischen möchte und an seelisch schwierigeren Aufgaben wie seinem „Weg des Lebens“ unrettbar ins Triviale gerät, ist der kunstregierende Herr, ist nicht nur nach Macht und Würden, sondern auch nach seinem lähmenden Einfluß auf die Werdenden der Anton von Werner Düsseldorfs.

Unter den Ausstellungen der andern Städtegruppen ist natürlich im einzelnen viel Gutes. „Den Vogel abgeschossen haben,“ so konnte man in den Besprechungen auch ernsthafter Leute lesen, „die jungen Wiener.“ Das fordert denn doch Widerspruch. Meines Erachtens besteht für deutsche Kunst heute keine ernstere Gefahr als diese Wienerische Kunstübung. Was die Herren geschickt und mit leichter Hand machen, ist fast durchweg typische Sezessionsmodekunst, sehr dekorativ, äußerst geschmackvoll, brillant als „farbiger Fleck an der Wand,“ aber fast ganz ohne kräftigen Ernst, ohne echten Persönlichkeitsgehalt, ohne vertieftes Fühlen und verinnerlichtes Schauen, kurz, ohne Lebenswerte. Und was dabei das Bedenkliche ist: sie verstehen es in ihrer liebenswürdigen Art, sich zu Herren der Modesituation auch im Kunstgewerbe und in der Architektur zu machen. Und doch sind weder ihre Möbel noch ihre Bauten, von denen in deutschen Städten schon mehr zu sehen, als gut ist, etwas anderes als eine amüsante Gschnaskunst. Diese erlesen undeutsche Makarterei, die sich mit Motiven aus aller orientalischen Herren Ländern zu einer Dekorateur-Genialität herausputzt, verdirbt uns, geht das so weiter, noch unser ganzes ehrliches deutsches Mühen um eigenen Stil und Ausdruck.

Carl Meißner.

* In Bayern hat die klerikale Kammermehrheit die Forderungen der Regierung für Kunstwerkankäufe nochmals abgelehnt, nachdem das bayerische Oberhaus sie einstimmig wiederhergestellt hatte.

Daß dies die Folge nicht sachlicher sondern „politischer“ Erwägungen war, liegt so ziemlich klar — unerhört aber sind derartige Entscheidungen auch in andern deutschen Parlamenten leider durchaus nicht. Daß die klerikalen Abgeordneten moralisch tiefer stehende Männer seien, als ihre Gegner, daß sie gegen ihr besseres Einsehen und Gewissen handelten, dürfen wir doch wohl ebensowenig ohne weiteres annehmen. Gerade zu einer besonderen sittlichen Entrüstung sehen wir also keinen Grund: wem Kunst nun einmal als nichts besonders Wichtiges erscheint, wem sie vielleicht sogar in ihrer Freiheit als etwas Schädliches verdächtig ist, dem darf kein moralischer Vorwurf daraus gemacht werden, daß er sie seines Erachtens wichtigeren Dingen unterordnet. Von unserm Standpunkt aus können wir über die ethische Frage hier doch wohl nicht urteilen, wir müssen die Voraussetzungen unsrer Gegner, wie irrig sie sein mögen, als gegebene Größen hinnehmen, ob uns die Tausch- und Rache-Politikmacherei noch so sehr verletzen möge. Deren Beurteilung betrifft den Intellekt. Und ein neuer Beweis für die beklagenswerte Verständnislosigkeit, die bis weit in die Kreise unsrer Gebildeten hinein in Kunstdingen noch immer regiert, das bleibt jener Beschluß allerdings. Man hätte sonst das Kleinliche und vor allem das Belanglose der Einwendungen erkennen müssen, die von den Rednern der Mehrheit vorgebracht wurden. Welcher von ihnen gewann überhaupt einen weiteren Ausblick? Wer betrachtete die Kunst anders, denn als eine luxuriöse Zuthat zum Leben? Wer erfaßte sie als eine Sprache, wie die andere Sprache auch, als eine Sprache, mit der man bekennen und lügen, die man brauchen und mißbrauchen kann, deren Verständnis man aber jedenfalls pfle-

gen muß, ob man den einzelnen Sätzen zustimme oder nicht. Als eine Sprache für Wallungen und Wollungen, die ohne diesen Ausdruck im Geheimen verkümmern oder wuchern oder entarten, im Ausdruck dagegen, d. h. im Austausch sich aneinander korrigieren und erziehen? Es ist erschreckend, wie wenig das Denken auch unsrer Gebildeten über Kunst geübt ist. Aber nicht nur bei den Klerikalen. Erinnern wir uns doch an das, was wir auch im Reichstag schon von Abgeordneten- wie Bundesratsbänken von links wie rechts her gehört haben! Und vergessen wir nicht, daß auch unter den Katholiken eine Minderheit heranwächst, die Kunst in unserm Sinne betrachtet.

* Ueber Klingers Beethoven hat Elsa Asenijeff soeben bei Herm. Seemann Nachf. in Leipzig eine mit erläuternden Bildern reich ausgestattete „kunsttechnische Studie" (20 Mk.) erscheinen lassen. Es handelt sich hier um keine ästhetische Monographie, aber auch um eine kunsttechnische nur mit Einschränkungen, denn „auf die Edelstein- und Elfenbeinbehandlung ist mit Ausnahme von einigen für Künstler wichtigen Andeutungen nur flüchtig hingewiesen," und auch hinsichtlich der Marmortechnik ist nur „ein Erinnern an Klingers spezielle Arbeitsweise" gegeben. Eingehend besprochen dagegen ist der Guß des Thrones durch die „verlorene Form," diese selten geübte Technik, der eine allgemeinere Aufnahme so sehr zu wünschen wäre, weil sie die persönlichste Durchbildung des Kunstwerks ermöglicht. Die Propaganda für diese Technik ist wohl der eigentliche Anreger und Beweger der Schrift.

Elsa Asenijeff schreibt rein sachlich, sie entsagt hier, wie sie sich ausdrückt, „allem, was Wortkultur ist." Wenn's aber der Stoff erlaubt, wird doch auch hier ihre Sprache lebendiger. So in einer Szene, die manche an Schillers „Glocke" erinnern wird. Sie mag hier stehen, weil sie eine gute Vorstellung davon gibt, wie das langjährige Sehnen und Ringen um solch ein Werk gleichsam in einem verwegenen Kampfspiele abschließt.

„Das Feuer aus den Oefen wird immer leuchtender, die unsagbar schönen grünblauen Lichtbündel werden weißer und weißer. Drinnen in den Tiegeln scheint sich alles beruhigt zu haben. Es brodelt und zischt nicht mehr. Etwas Weißes, weißer als alles Gesehene flutet am Grunde — es ist zum Hineinstürzen schön! — dies ist die Bronze. Nicht lange kann der Blick ertragen werden. Die Hitze ist atemraubend, und die Kleider brennen an. Es wird immer später. Der Gießer vertröstet; jetzt, bald, in einer Stunde, in zwei Stunden. Und die Uhr zeigt die eine, die zwei, die erneut verflossenen Stunden. „Jetzt," „bald!" Der Gießer muß selbst abwarten, bis es wird, wie es wird. Mittlerweile dämmert es, wird dunkler .... Es wird Abend .... Alle sind von jener Müdigkeit, bei der man durch die Größe der Nervenanspannung wieder Kraft bekommt. Wenn nur nicht durch alle Seelen dieses unbestimmte Zittern ginge! Man schaudert, zittert, weiß und weiß auch wieder nicht. Man erkennt wohl den Augenblick, weiß aber zeitlich nicht genau, wann er kommt. Der Gießer hat noch einen Blick hineingethan. Keine weiteren Koakes mehr. Und nun werden die drei Mulden, jede unter einen Ofen, angelegt. Sie sind dabei so aufgestellt, daß sie an ihrer oberen Seite am Fuß des Ofens im voraussichtlichen Einfallswinkel des flüssigen Metalles stehen. Ihr unteres Ende ist leicht abwärts geneigt und steht über dem Rand des Sammelbeckens: Schnell wird nun, so weit nötig, das Mauerwerk aufgerissen, und jetzt, jetzt in wenige Minuten zusammengedrängt, soll das vollzogen werden, was zwei Jahre Vorbereitung erheischte. Gelingt es jetzt nicht, so

sind die vielen Jahre künstlerischen Schaffens auch dahin. — Jeder der Zuschauer hat etwas zu thun, niemand darf Zuschauer sein, Klinger arbeitet überall selbst mit, bis sich endlich der Gießer vor den einen Ofen auf die Mauer stellt. Die Lenkstange hat er in die Hand genommen und schnell das in der vorderen Ofenwand befindliche Gußloch aufgeschlagen. Alle beben! Langsam, vorsichtig neigt sich der Ofen vorwärts, während die Arbeiter die Mulde unten genau vorschieben und dann wegspringen. Und nun fließt dieser weiche, weiße Lichtstrom in die Mulde, platscht gefährlich zischend auf — Meteoren gleich springen glühende Metallstücke in die Luft und sinken dunkel zur Erde. Die lichte Bronze aber fließt über die Mulde in das Sammelbecken. Schnell werden Holzkohlen darauf geworfen. Das reinigt und schützt zugleich vor schnellem Erkalten. Immer tiefer muß die Lenkstange herabgezogen werden, sie steht fast an der Mulde. Wie glühende Tropfsteingebilde hängen die letzten Metallsträhne aus dem Ofenausguß. Nun wird das Gußloch am zweiten Ofen aufgeschlagen, d. h. der schließende Stein entfernt, und wieder stürzt das glühende Metall prasselnd in die Mulde, über die es in das Sammelbecken rinnt. Es sind wunderherrliche und entsetzliche Momente. Der Gießer stöhnt auf, wenn Metall aus der Mulde springt. Denn alles ist nötig, sonst reicht es nicht. Und jede kleine Verzögerung bedeutet Mißglücken. Ehe man es denkt, ist das Metall aus dem dritten Ofen in das Becken geflossen. Die glühende Bronze schwimmt im Bassin. Der Gießer und ein anderer fassen am Kolben, sie ziehen ihn mit größter Kraftanstrengung in die Höhe — — es gelingt nicht! Noch zwei andere müssen helfend beispringen. Der Druck der ganzen, flüssigen Metallmasse lastet am Kolben. Endlich wird es möglich, ihn herauszuziehen — die Leute sinken fast um. Und durch die freigemachte Gußöffnung stürzt die Bronze hinab. Alles wartet, alles ist totenstill. — Noch immer kein Laut? Da! ein Knall, und die Watte der Luftabzüge fliegt pfropfenartig in die Höhe. Dies ist das sichere Zeichen, daß der Guß gelang. Man sah nach der Zeit — 2 Uhr morgens!"

* „Kunsterziehung" auch in die höheren Schulen!

Es darf daran erinnert werden, daß die Idee des Kunsterziehungstages im Grunde auf eine ähnliche Absicht des Vereins zurückzuführen ist, den die wohl 80000 deutschen Volksschullehrer bilden. So kam's, daß man in Dresden programmgemäß fast nur die Volksschule ins Auge faßte. Die Erzieher der breiten Volksmassen wollen in mannigfacher Weise die Kunst mitwirken lassen bei ihrem Bemühen, des Kindes Anschauungsvermögen zu fördern, des Volkes Freude an der Kunst zu heben.

Der sozialreformatorische Kern dieser Forderung läßt sich nicht verkennen, ihr Wert nicht wegleugnen. Man will ja kein neues Utopien. Die „Kunsterzieher" wähnen nicht, dem profanum vulgus Verständnis für die höchsten künstlerischen Werte einflößen zu können. Kein Einsichtiger erstrebt das, wünscht das. Wie sehr aber bei einer allgemeinen künstlerischeren Kultur des Volkes Freude an der schönen Gestaltung selbst alltäglicher Dinge sich steigert, das konnte man z. B. dem Blatte „zur ästhetischen Kultur" unseres zweiten Oktoberheftes ohne weiteres absehen, das auf einen Geviertmeter Mauerwand drei eingelassene Wasserhöhenmarken aus verschiedenen Jahrzehnten zeigte. Es ließen sich leicht noch andere Höhenmesser künstlerischer Natur abbilden — „Höhenmesser," wenn lucus a non lucendo.

Aber niemandem möge es verargt werden, ein Sympton in des Wortes

eigentlicher Bedeutung des Hinfälligen darin zu sehen, daß die Höhergebildeten den großen Wert der erzieherischen Mitwirkung einer schöneren Umgebung, der Kunst überhaupt, immerhin später erkannt zu haben scheinen, als die Erzieher der großen Masse. Allerdings hat der Kunsterziehungstag genug Fragen gestellt und Anregungen gegeben, die gleichwie die Volksschule auch höhere Schulen betreffen. Bei einigen Wünschen hat man sogar nur an die Gymnasien denken können, so bei der Erwähnung vom unglückseligen Traktieren des Lessingschen Laokoons. Mit Recht hat man auch an die höheren Schulen gedacht bei den Wünschen, der Griechen Kunst möge nicht mehr als das A und O aller Kunst hingestellt, es möge kein wesentlicher Unterschied zwischer alter und neuer Kunst gemacht werden und man möge doch endlich einmal einsehen, daß für uns Deutsche keine Kunst erlebensfähiger sei, als eben die deutsche.

Dennoch: hat man mit diesen wenigen Erörterungen die Bedeutung der Kunst in all den höheren Schulen — die Notwendigkeit künstlerischer Bildung der „Höhergebildeten" nur im entferntesten genugsam berücksichtigt? Recht gut ist, recht nötig ist die künstlerische Erziehung aller Volksschichten. Aber am allernotwendigsten für unsere Zeit, in der die wirtschaftliche Bedeutung der Kunst nicht durch die Zahl allein der Einzelerscheinungen merkwürdig hervortritt, ist es, daß die Inhaber maßgeblicher kommunaler und staatlicher Aemter einige künstlerische Erziehung genossen haben. Fragt man unsere Künstler, wo sie am allermeisten Mangel an künstlerischer Genuß- und Urteilsfähigkeit bemerken, so werden sie nicht Männer von Volksschul-, sondern von Gymnasialbildung einfach deshalb nennen, weil das Urteil jener fast nie, dieser fast immer in künstlerischen Fragen das ausschlaggebende ist.

Es genüge hier die Erinnerung an Umbauten und Neubauten oft sehr bescheidenen Umfangs aber großer künstlerischer Bedeutung, weil sie häufig genug nicht nur kunsthistorisches Verständnis, sondern noch mehr richtige Urteilsfähigkeit über Wirkung von Farbe und Linie, Formen und Verhältnissen voraussetzen. An die leidige Lex Heinze mag man gar nicht gern erinnern. Ob sie aber jemals solche Beschützer gerade in maßgeblichen Kreisen hätte finden können, wenn mehr künstlerische Kultur vorhanden, mehr Kunstwerke, mehr Künstler dort bekannt wären? Wäre unsere neue Reichsmarke möglich — wenn auch nur einer der maßgeblichen Räte von deutscher oder von neuer Kunst oder von Kunst überhaupt eine lebendige Vorstellung gehabt hätte? Könnten dann unsere Münzen und Medaillen noch immer so unkünstlerisch bleiben? Würden nicht viele Denkmäler (z. B. der Stübelbrunnen in Dresden), ja ganze Denkmalsreihen von anderen geschätzt werden können, als solchen, denen die Masse oder der materielle Wert das Maß aller Dinge ist? Läßt sich wirklich läugnen, daß kaum anders wo die künstlerische Unkultur sich stärker d. h. schädlicher geltend mache als bei Leuten, die das Gymnasium absolviert haben? Es sind eben auch abgesehen von unseren Parlamenten fast ausnahmslos grade die „Studierten aller Fakultäten — die Juristen und Kameralisten gehen auch hier numerisch voran —, die in künstlerischen Dingen „kompetente" Stimmen abzugeben haben.

Deshalb müssen wir besonders ernstlich an die künstlerische Erziehung in unseren h ö h e r e n Schulen denken. Aber so wenig wie in der Volksschule dürfte man's auch hier mit neuen Stunden, neuem Wissen, neuen mnemotechnischen Uebungen versuchen. Auch hier handelt sich's bei künstlerischer Erziehung um erweiterte Anschauung.

Kunstwart

Wir dürfen es hoffen, daß die „Kunsterziehung“ in der Volksschule Früchte tragen wird. Vielleicht dauert's nicht mehr gar zu lange, bis der Steinmetz Trieb und Befähigung fühlt, nicht so eine nüchterne Höhenmarke zu schaffen, wie jene von 1890 auf unserer Tafel im zweiten Oktoberheft, sondern eine, die auf der „Höhe“ jener von 1784 steht. Ja, wir dürfen das hoffen, denn die Teilnahme der Volkslehrerschaft an unsrer Bewegung blüht schon aller Orten auf. Wird aber jener Steinmetz für seine bessere Höhenmarke auch den Absatz, auch den Besteller finden? Der Besteller wird ja wahrscheinlich den „Gebildeten“ angehören! Auch bei den höheren Schulen regt sich's ja da und dort, das ist wahr. Aber ohne Verhältnis, ohne Vergleich langsamer als bei den „modernen.“ Wann wird auch hier das rechte Leben kommen, das Frühlingsleben, bei dem's aller Enden aufgrünt? E. W. Bredt.

Vermischtes.

* Dürerbund.

Im nächsten Hefte werden wir die Liste der Männer veröffentlichen, die nunmehr als Gesamtvorstand des Dürerbundes zusammentreten.

* Rahmen zu den Meisterbildern sind in so unerwartet großer Zahl bestellt worden, daß die Fabrik sich außer Stande sieht, pünktlich zu liefern. Der Kunstwartverlag bittet die Besteller deshalb um Nachsicht und wird alles ihm Mögliche thun, um die Lieferung der Rahmen baldmöglichst in guten Verlauf zu bringen.

Unsre Noten und Bilder.

Hebbels Lyrik ist für die Tonkunst zum guten Teile noch Neuland. Eigentlich sind ihr bisher nur zwei namhafte Meister näher getreten: Robert Schumann und Peter Cornelius. Mit einem Hebbelliede des Letzteren eröffneten wir den laufenden Jahrgang des Kunstwarts. Die diesmalige Notenbeilage bringt Hebbels „Gebet“ in den Tönen Hugo Brücklers, über den ein Rundschaubeitrag dieses Heftes handelt.

Unsre heutigen Bilder sollen in das deutsche Bauernhaus, von dem Schumanns Aufsatz spricht, gleichsam hineinleuchten. Von außen kennen's ja immerhin viele, wie wenige aber kennen's von innen! Wie wenige wissen, wie groß das Verschulden einer Zeit ist, die hier in wahnsinnigem Hochmut verachtet, vernachlässigt und zerstört hat, was für die breitesten Schichten des deutschen Volkes die sicherste Grundlage seines Kunstgefühls war.

Alle unsre vier Beispiele von Bauernräumen stammen nachbarlich aus einer kleinen Strecke Lands. Drei der vier Bilder haben wir der Festschrift des Altonaer Museums entlehnt, in das sie gerettet sind. Wir haben dann den besonderen Kenner der Bauernkunst dieses Landstrichs, Schwindrazheim, um Begleitworte gebeten. Er schrieb uns:

„In der erfreulichen, mehr und mehr ganz Deutschland sich erobernden Bewegung für die größere Wertschätzung und Pflege alt-volkstümlicher, heimatlicher Kunst, insbesondere der heimischen Bauernkunst scheint sich Schleswig-Holstein eine Stellung als Vorkämpfer zu erobern. Wohl nirgends hat man mit solcher Entschlossenheit sowohl auf das Sammeln, wie auch auf das Weiterentwickeln sich geworfen, wie hier. Zu den großen Museen Hamburgs und Flensburgs, auch Kiels, die schon immer ein Augenmerk auf die gerade in Schleswig-Holstein außerordentlich kräftig und dabei erstaunlich verschiedenartig blühende Bauernkunst hatten, sind in Meldorf, Glückstadt und Husum neue kleinere und sehr beachtenswerte hinzugetreten, die geradezu als Bauernkunstmuseen zu bezeichnen sind. In Husum hat man ein niedersächsisches Bauernhaus aus dem Jahre 1673 als Museumsgebäude wieder aufgestellt.

Auch das Altonaer Museum, das, schon 1863 begründet, 1901 ein neues geräumiges Heim bekam, und das ausgesprochenermaßen ein echtes und rechtes Heimatsmuseum sein will, hat mit dem größten Erfolge das Sammeln von Erzeugnissen der schleswig-holsteinischen Bauernkunst gepflegt. Wenigstens was die Vielseitigkeit anbetrifft, hat es wohl »den Vogel abgeschossen.« Der ver-

dienstvolle Direktor Dr. Lehmann, dem das zu danken ist, hat die Aufgabe gleich in größtem Maßstabe angefaßt, und, wie ein Gang durchs Museum zeigt, ist sein Vornehmen in geradezu erstaunlicher Weise gelungen. Kein Wunder, daß die Besucherzahl auch jetzt noch stets ganz außergewöhnlich groß ist!

Aber nicht nur daß viel gesammelt ist, ist anzuerkennen, sondern auch die Art, wie das Gesammelte ausgestellt ist.

Da sehen wir zunächst eine ausgezeichnete Sammlung aufs Genaueste ausgeführter Modelle von schleswig-holsteinischen Bauernhäusern verschiedener Typen, mit vortrefflichen, leicht verständlichen und doch tief gehenden Erläuterungen versehen, z. B. aus Ostholstein, der Wilstermarsch, Ostenfeld, Lauenburg. Besonders interessant ist noch der von Direktor Lehmann festgelegte Typus des Blankeneser Fischerhauses — die Typen der deutschen Fischerhäuser, wie sie aus dem Bauernhause infolge des veränderten Berufes der Bewohner entstanden sind, sind sonst bis heute noch sehr stiefmütterlich behandelt worden. Da sehen wir ferner die alten Volkstrachten an Menschen, in lebensvollen Gruppen. Da sehen wir endlich, außer den einzelnen Möbeln u. dgl. aus allen Gegenden des Landes, eine ganze Anzahl anmutender, charakteristisch verschiedener Bauernstuben sowie eine vollständige altertümliche Diele eines niedersächsischen Hauses aus der Zeit, da es noch keine abgeschlossenen Stuben hatte, als zwei kojenartige sogen. „Siddels" rechts und links vom uralten germanischen Herd in der Mitte des Fletts noch ihre Stelle vertraten.

Keine Stube erinnert an die andere, jede spricht in ihrer Eigenart deutlich aus, daß wir's hier mit Niedersachsen, da mit holländischen Kolonisten, da mit Friesen, hier mit einem Landwirtschaft betreibenden Marschenvolke, da mit Fischern, hier mit einem reichen, unabhängigen, da mit einem weniger begüterten, hörigen zu thun haben.

Hier eine fast fürstlich prunkende und doch entzückend feine Wilstermarschstube mit herrlichem Getäfel, — darin eingefügt ein Tassenschrank mit durchbrochen geschnitzten Thüren, sowie ein typisches, schön umrahmtes Fenster, — wirksamem, schön geschnitztem Mobiliar, darunter einem köstlichen Hörnschapp d. i. Eckschrank, bunt bemalter Decke, Bileggerofen u. s. w. Daneben ein Altländer Zimmer (das Alte Land liegt zwar in Hannover, ist aber durch uralte Beziehungen mit Hamburg und Altona verbunden) mit naivem, aber nicht unschönem Empire-Getäfel — das Empire hat die Altländer Kunst auffallend stärker beeinflußt, als andere Bauernstile unserer Gegend — dazu starkfarbige, eigenartige Möbel. Hier sodann ein typisches Blankeneser Zimmer, klein, aber blinksauber und farbenfroh, wie's einem Seemann gefällt — daneben eine typische Binnenlandstube aus der Propstei, einfach getäfelt und gekachelt, alles Holz im Naturton gelassen, mit einfachem, zum Teil höchst eigenartigem Mobiliar, insbesondere die Lehnstühle sind ganz merkwürdig. Dann wieder ein charaktervolles Ganzes: eine nordfriesische Prunkstube, ein sog. Pesel von älterem Stiltypus als die andern, abgesehen vielleicht vom Propsteier Zimmer. Herrlich prangt die große Querwand mit ihren messingenen, blinkenden „Schientellern," dem alten Fayencegeschirr und dem farbigen Getäfel auf der weißgestrichenen Wand; hell fällt das Licht durch die breiten, eine ganze Wand füllenden, nett gefaßten Fenster, gediegen, behäbig ist aller Hausrat. Daneben abermals ein anderer Typus, eine kleine, ganz und gar gekachelte Stube aus Ditmarschen, und eine Wand, in der die Betten liegen, ist mit Getäfel versehen.
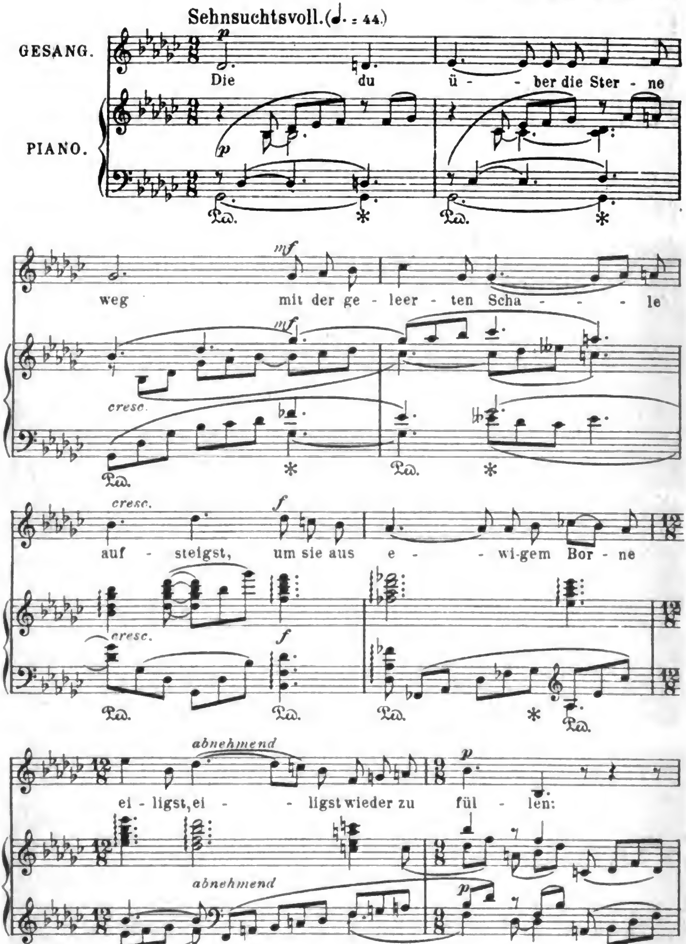
Es ist außerordentlich interessant, die so verschiedenen Charaktere und leitenden Gedanken zu vergleichen, die auf mannigfaltigen Wegen zu gleich schönem Ende überall geführt haben, allesamt sind sie charaktervolle, schöne, heimliche Wohnräume."

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.

BEILAGE ZUM KUNSTWART
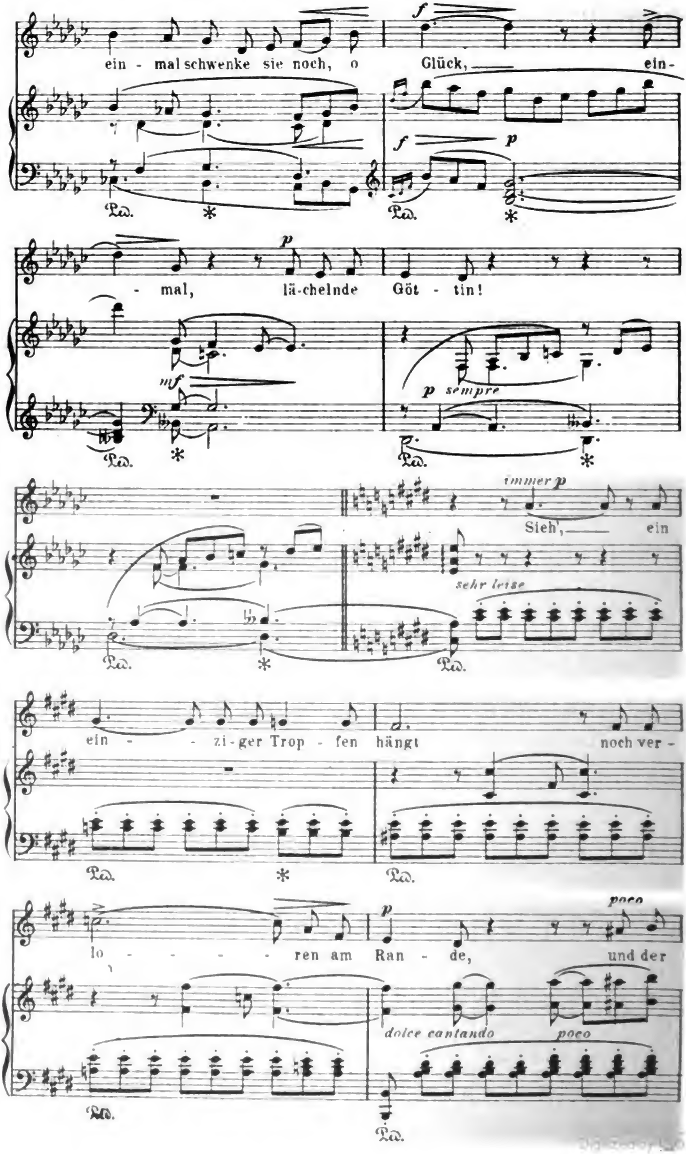
HUGO BRÜCKLER.
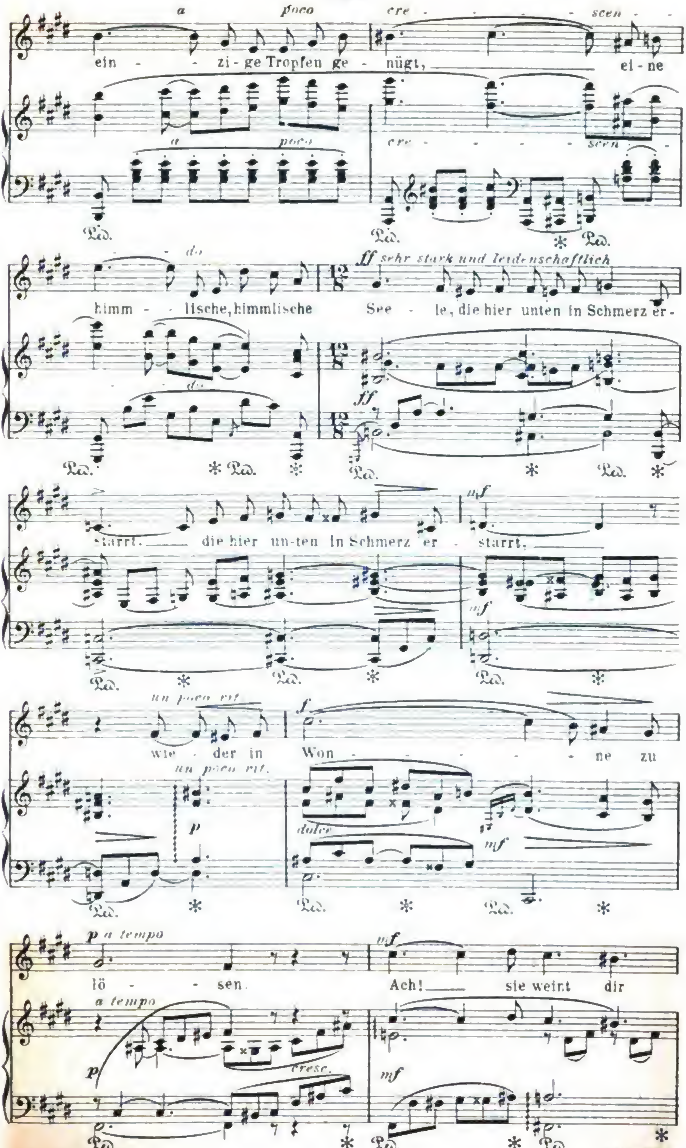
„GEBET."
Von Friedrich Hebbel.
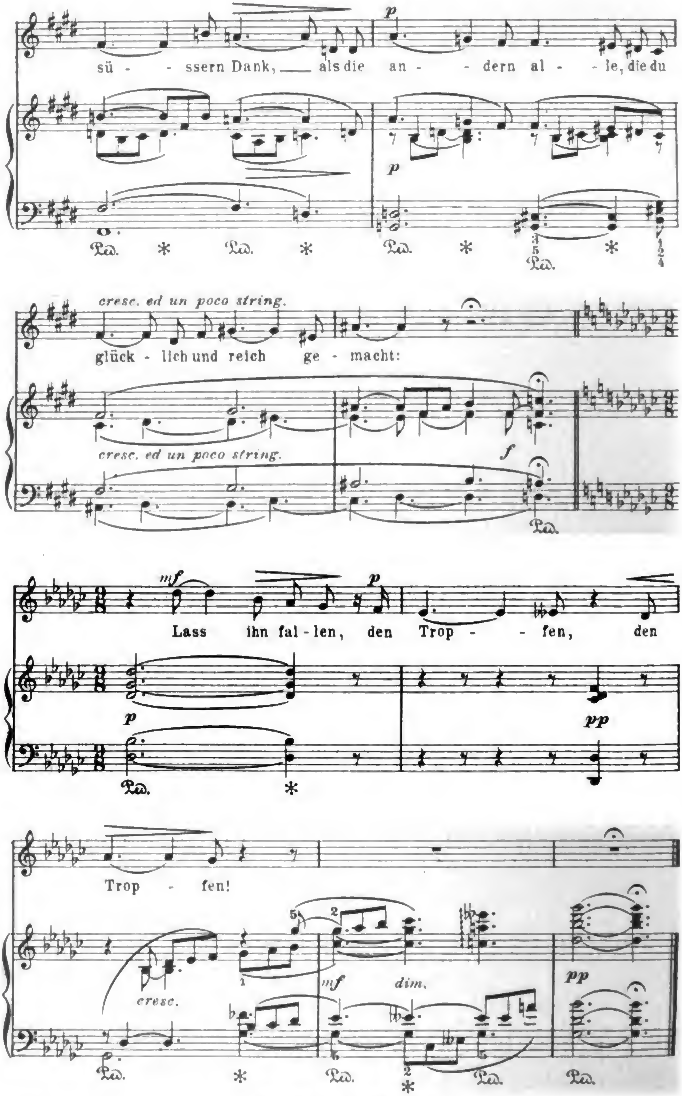


*) Mit besonderer Genehmigung des Verlegers L. Hoffarth, Dresden.

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München


ein - mal schwenke sie noch, o Glück, ein-
- mal, lä-chelnde Göt - tin!
Sieh', ein
ein - - zi-ger Trop - fen hängt noch ver -
lo - - - - - ren am Ran - de, und der
f
p
mf
p sempre
immer p
sehr leise
poco
dolce cantando
poco


a poco cre - - - scen - -
ein - - zi - ge Tropfen ge - nügt, ei - ne
- - do
ff sehr stark und leidenschaftlich
himm - lische, himmlische See - le, die hier unten in Schmerz er -
starrt. die hier un-ten in Schmerz er - starrt,
mf
un poco rit.
f
wie - der in Won - - - - - ne zu
dolce
p a tempo
lö - - sen. Ach! sie weint dir
cresc.



Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



15. Jahrg. Zweites Septemberheft 1902. Heft 24.



DER KUNSTWART

Der Dürerbund begründet.

Gerade ein Jahr ist es her, daß wir die erste Anregung zum Dürerbunde veröffentlichten. Und nun sind wir in der Lage, seine Begründung anzuzeigen. Mit dem 1. Oktober 1902 tritt er in Wirksamkeit.

Der vorbereitende Ausschuß des Dürerbundes hat bis auf zwei oder drei Ausnahmen überall, wo er anklopfte, Verständnis für unsern Plan und teilnehmendes Entgegenkommen gefunden: es ist keine Frage mehr, daß die Gründung unsres Bundes in weiten Kreisen von Hochgebildeten bereits als ein dringendes Bedürfnis empfunden wird. Von den wenigen Aufgeforderten selbst, die ablehnen mußten, baten uns die mehreren, das nicht etwa als eine Gegnerschaft zu mißdeuten, und auch sie stellten uns für den einzelnen Fall ihren Rat zur Verfügung. Abgeschlossen ist die Zusammensetzung unsres Gesamtvorstandes mit der Veröffentlichung der folgenden Liste selbstverständlich noch nicht, aber wir meinen: wer sie liest, wird doch schon unsre Freude verstehen, sie so veröffentlichen zu können, wie sie ist. Es sind viele Namen von allerbestem Klange darauf neben manchen, die man in weiteren Kreisen noch wenig kennt; wir sind bei unsern Einladungen nicht nach der Berühmtheit, nicht nach dem „Dekorativen" gegangen, sondern allein nach der Absicht, die bestmöglichen wirklichen Berater, die bestmöglichen wirklichen Mitarbeiter an unserm Werke zu finden. Es sind Ausübende jeder Kunst, aber auch Vertreter jener Kunstkritik darunter, die sich mit auf- und auszubauen bemüht. Es sind ferner unter uns Gelehrte und Hochschul- wie Mittel- und Volksschullehrer, Geistliche beider Bekenntnisse, Männer des praktischen Lebens, Parlamentarier, Beamte, die bewiesen haben, daß sie der Kunst als der Sprache des anderswie Unaussprechlichen in ernstem Sinne dienen wollen. Es sind Männer aller Parteien unter uns — ja, in wirklicher Durchführung des Gedankens: Männer *aller* Parteien gerade, um miteinander die Befreiung der künstlerischen Fragen aus der Verquickung mit Parteipolitik und so die Begründung einer Partei der Sachlichen für unsre Arbeitsgebiete zu versuchen. Keiner

von ihnen wird durch die Gemeinschaft mit dem Dürerbunde in der Freiheit seiner Meinung und in der Bethätigung dieser Freiheit irgendwie beschränkt sein, nur zum Erreichen des gemeinsam Erstrebten besteht unser Bund, dessen aber ist für ehrliche Arbeit genug da.

Wir teilen das folgende Verzeichnis des Gesamtvorstandes nur der besseren Uebersicht wegen in Gruppen ein. Denn eine feste Gliederung ist damit nicht beabsichtigt, bei ihrer praktischen Thätigkeit werden sich die Sachverständigen je nach dem besonderen Wesen der zu behandelnden Frage in Verbindung setzen.

(Für Schrifttum, Büchereiwesen, Bühnenwesen usw.:)

Ferd. Avenarius, Dresden-Blasewitz.
Adolf Bartels, Wesselburen.
Wilhelm Bölsche, Friedrichshagen.
Dr. Wilhelm Bode, Weimar.
Pastor A. Bonus, Groß-Muckrow.
Verlagsbuchhändler Georg Callwey, München.
Dr. H. Driesmans, Berlin.
Pastor G. Frenssen, Hemme.
Lehrer C. Götze, Hamburg.
Hofburgschauspieler Ferd. Gregori, Wien.
Univ.-Prof. Dr. Ad. Hauffen, Prag.
Gerhart Hauptmann, Agnetendorf.
Reichtagsabgeordneter W. Heine, Berlin.
Reichsratsabgeordneter Lutz Korodi, Reen i. Siebenbürgen.
Lehrer H. L. Köster, Hamburg.
Dr. P. Ladewig, Vorstand d. Kruppschen Bücherhalle, Essen.
Univ.-Prof. Dr. K. Lamprecht, Leipzig.
Philipp Langmann, Wien.
Dr. R. Loewenfeld, Direktor des Schillertheaters, Berlin.
Schulrat Prof. Dr. Otto Lyon, Dresden.
Max Martersteig, Berlin-Schmargendorf.
Hofrat Dr. W. A. Meyer, Hoftheater-Dramaturg, Dresden.
Kaplan E. Möller, Beleke.
Dr. Gustav Morgenstern, Herausgeber der „Hütte," Leipzig.
Carl Muth, Einsiedeln.
Seminaroberlehrer Karl Muthesius, Weimar.
Friedrich Naumann, Herausgeber der „Hilfe," Berlin.
Reichsratsabgeordneter E. Pernerstorfer, Wien.
Rittergutsbesitzer Wilhelm von Polenz, Oberkunewalde.
Reichsratsabgeordneter Prof. Dr. J. Pommer, Wien.
Dr. Rudolf Presber, Berlin.
Baron zu Putlitz, Generalintendant des kgl. Hoftheaters, Stuttgart.
Wilhelm Raabe, Braunschweig.
Peter Rosegger, Graz.
Erich Schlaikjer, Berlin-Großlichterfelde.
Heinrich Schulz, Magdeburg.
Dr. Ernst Schultze, Bibliothekar der öffentl. Bücherhalle, Hamburg.
Graf von Seebach, Generalintendant der kgl. Hoftheater, Dresden.
Hans Sohnrey, Herausgeber des „Landes," Berlin.
Seminardirektor Dr. M. Spanier, Münster.

W. Spohr, Friedrichshagen.
Pastor H. Steinhausen, Podeizig.
Prof. Dr. Adolf Stern, Dresden.
Reichstagsabgeordneter Georg von Vollmar, Soiensaß.
Leopold Weber, München.
Lehrer Heinrich Wolgast, Hamburg.

(Für Musikpflege:)

Dr. R. Batka, Prag-Weinberge.
Kapellmeister Leo Blech, Prag.
Musikdirektor Dr. G. Göhler, Leipzig.
Siegmund von Hausegger, Graz.
Kapellmeister F. Hegar, Zürich.
Engelbert Humperdinck, Berlin-Grunewald.
Dr. W. Kienzl, Graz.
Prof. Dr. G. Kretzschmar, Grimma.
Generalmusikdirektor F. Mottl, Karlsruhe.
Prof. Dr. Otto Neitzel, Köln.
Kapellmeister Hans Pfitzner, Berlin.
Ferd. Pfohl, Hamburg.
A. Rückauf, Wien.
Max Schillings, München.
Gustav Schönaich, Wien.
Generalmusikdirektor E. von Schuch, Dresden.
Prof. Dr. Hans Sommer, Braunschweig.
Prof. L. Thuille, München.
Prof. A. Urspruch, Frankfurt a. M.
Prof. Dr. Fr. Volbach, Mainz.
Hofkapellmeister F. Weingartner, München.
Prof. Dr. Phil. Wolfrum, Heidelberg.
Generalmusikdirektor H. Zumpe, München.

(Für bildende und angewandte Künste usw.:)

Superintendent R. Bürkner, Ostheim a. Rhön.
Museumsdirektor Dr. Deneken, Krefeld.
Verlagsbuchhändler E. Diederichs, Leipzig.
Prof. Theodor Fischer, Architekt, Stuttgart.
Prof. F. Flinzer, Leipzig.
Baurat Gräbner, Dresden.
Prof. Karl Henrici, Architekt, Aachen.
Graf von Kalckreuth, Stuttgart.
Architekt W. Kreis, Dresden-Blasewitz.
Univ.-Prof. Dr. Konrad Lange, Tübingen.
Prof. Dr. Lehmann, Direktor des Altonaer Museums, Altona.
Architekt Jos. Lehnert, Dresden.
Geh. Reg.-Rat Lutsch, Konservator d. Kunstdenkmäler d. preuß. Staats, Berlin.
Univ.-Prof. Dr. A. Matthaei, Kiel.
R. Mielke, Dortmund.
H. Muthesius, London.
Herm. Obrist, München.
Prof. Dr. P. Rée, Nürnberg.

Univ.-Prof. Dr. W. Rein, Jena.
Richard Riemerschmid, München.
Bauinspektor Hans Schliepmann, Berlin.
Univ.-Prof. Dr. H. A. Schmid, Basel.
Dr. P. Schubring, Charlottenburg.
Paul Schultze-Naumburg, Weimar-Saaleck.
Prof. Dr. P. Schumann, Dresden-Blasewitz.
Oskar Schwindrazheim, Hamburg.
Geh. Reg.-Rat Camillo Sitte, Architekt, Wien.
W. Steinhausen, Frankfurt a. M.
Univ.-Prof. Geheimrat Dr. Thode, Heidelberg.
Hans Thoma, Karlsruhe.
Univ.-Prof. Dr. A. Wölfflin, Berlin.

Nach den Satzungen soll dieser Gesamtvorstand, der sich durch Zuwahl weiterer Männer (und Frauen) zunächst noch wesentlich ergänzen wird, von fünf zu fünf Jahren ganz neu gewählt werden, wobei dann sämtliche Mitglieder des Dürerbundes wählen und gewählt werden können. Der Gesamtvorstand seinerseits wählt jedes Jahr den „geschäftsführenden Ausschuß" neu. Aus seinen ersten Wahlen ist der erste „geschäftsführende Ausschuß" in folgender Zusammensetzung hervorgegangen:

Ferdinand Avenarius als Vorsitzender,
Professor Dr. Paul Schumann als erster Schriftführer,
Verlagsbuchhändler Georg D. W. Callwey als Schatzmeister.

Diese Herren haben die Wahl angenommen, werden sich durch Zuwahl weiterer Schriftführer ergänzen und vom 1. Oktober ab auf ein Jahr die Führung der Geschäfte des Dürerbundes übernehmen. Mitte Oktober soll das erste Dürerblatt erscheinen. Gleichzeitig soll zur Beteiligung an unserm Bund ein Aufruf des Gesamtvorstandes durch die deutsche Presse weitestmöglich verbreitet werden. Weitere Anmeldungen zur Mitgliederschaft bitten wir von jetzt ab an unsern Schatzmeister, Herrn Georg D. W. Callwey in München, Bayerstr. 67, zu richten, dem man auch die schon gezeichneten Jahresbeiträge unter der Bezeichnung „Dürerbundbeitrag" nunmehr einsenden wolle. Die Höhe seines Jahresbeitrags setzt bekanntlich beim Dürerbund jedes eintretende Mitglied für sich selber fest, der Mindestbeitrag ist 1 Mk. jährlich.

Auch die ersten Vereine und Körperschaften haben nun ihren Eintritt zum Dürerbund angemeldet, und die ersten „Dürervereine" haben sich gebildet. Vereine, die unserm Bund beizutreten wünschen, wollen sich zunächst an Avenarius in Dresden-Blasewitz wenden.

Die Literatur-Waisen.

Vielleicht läßt sich für den zu zeichnenden Typus eine bessere Benennung finden. Gemeint ist Folgendes. Das biographische Interesse hat seit etwa zwanzig Jahren einen ungeahnten Aufschwung genommen. Noch zu Lebzeiten und mit verdoppeltem Eifer nach dem Tode eines „Großen" wird an Veröffentlichung von Briefen, Erinnerungen, Interviews, Interpretationen, Entwürfen, Skizzen, Aphorismen und Varianten aus dem Nachlaß das Mögliche geleistet. Gibt es doch Zeitschriften, die davon allein leben! Das Publikum, und folglich die Verleger, wollen es

so: der Klatsch findet immer Abnehmer. So steigt das Ansehn der Freunde und Familienglieder, soweit sie in Besitz von Dokumenten und „persönlichen Erinnerungen“ sind, ins Ungemessene. Der günstigen Gelegenheit, mit berühmt zu werden und sich den Ruhm wohl auch noch bezahlen zu lassen, widerstehen wenige. Das ist menschlich. Aber diese Ergüsse lesen zu müssen, ist das auch noch menschlich? Wenn's nicht menschlich ist, warum thut man's? Thäte man's nicht, so fände sich bald kein Verleger mehr dafür, und die Literaturwaisen verschwänden dahin, woher sie gekommen sind.

Distinguo sagten die alten Logiker, wenn sie eine Behauptung weder annehmen noch verwerfen wollten; distinguo, man muß dabei unterscheiden, sagen auch wir in unserem Falle. Es handelt sich nicht darum, jene fleißigen Nachlaßforscher zu verdächtigen, die gewissenhaft das vorhandene Material sichten, zusammenstellen und erklärend verbinden. Es sollen auch nicht jene treuen Hinterlassenen lächerlich gemacht werden, die das Andenken des Verstorbenen durch Drucklegung von Dokumenten ehren wollen, die nach ihrer Meinung zu richtigerer und meist günstigerer Beurteilung des Verstorbenen beitragen oder sein Wesen von einer neuen liebenswürdigen und interessanten Seite zeigen. Drüben in England sind diese Biographieen, die eher den Namen Materialsammlungen verdienen, ja sogar besonders beliebt, und man verachtet sie bei uns wohl mit Unrecht: nur aus einer reichlichen, auch Ueberflüssiges gebenden Stoffsammlung können spätere Forscher, die mit dem Lebenskreise ihres Helden nicht mehr in persönlicher und sozusagen physischer Berührung stehn, eine psychologische Biographie zusammenstellen, wie sie uns heute als Ideal vorschwebt.

Nein, die Literaturwaisen sind anderswo zu suchen. Sie sind nicht Gelehrte, noch Schriftsteller, noch Journalisten; sie sind oft weiblichen, nicht selten auch männlichen Geschlechts, sie schreiben immer nur über e i n e n Gegenstand. Manche sind so klug, ihn mit einer Reihe von Aufsätzen für erschöpft zu halten; andere reden fort bis an ihr seliges Ende. Drittes Charakteristikum: sie beschränken sich nicht auf die Veröffentlichung von Dokumenten, sondern erzählen meist persönliche Erlebnisse, brechen „einer neuen Auffassung der Gedankenwelt ihres Helden“ Bahn und verteidigen ihn mit steigender Wut gegen alle Angriffe, die gemeinen und die einfältigen sowohl wie die vornehmen und klugen. Sie pflegen dabei sich heftig zu entrüsten und kämpfen mit hohem Selbstbewußtsein, aber auch — sie glauben es wenigstens — mit feiner und bitterer Ironie. Denn sie fühlen sich als die Apostel, Propheten und Lehrer ihrer Zeit, die unwandelbar treuen Jünger, die demutsvoll ergebenen Nachruhms-Hüter ihres Helden, die ängstlich besorgten Verwalter eines Erbes.

Dies der Thatbestand. Es wird mir schwer, keine Namen zu nennen. Aber, wenn der einzelne Zug auf diesen oder jene paßt, so geht doch die zusammenfassende Charakteristik auf keinen, und aus der sachlichen Feststellung würde durch Namensnennung eine nutz- und endlose persönliche Polemik.

Worauf gründen nun die Literaturwaisen ihre Ansprüche auf das Recht der alleinrichtigen Auffassung der Dinge? Auf Kenntnisse und Studien? Sie haben keinerlei aufzuweisen. Auf Talente, reiche Erfahrungen und eine stark entwickelte Eigenart? Sie sind in der Regel

gute Menschen, denen man, wenn sie im Verborgenen blieben, gar nichts übles nachsagen dürfte, im Lichte der Oeffentlichkeit aber erscheinen sie, da sie nicht hineingehören, so trivial und unbegabt, daß sie nunmehr komisch wirken. Auf glänzenden Stil und hinreißende Beredsamkeit? Ach ja, sie schreiben meist das Aufsatzdeutsch der Obertertia, doch ohne die grammatischen Kenntnisse hoffnungsvoller Jünglinge und, vor allem, ohne deren Aussicht auf Vervollkommnung.

Womit legitimieren sie sich also? Mit einem Dutzend gewichtiger Argumente. Haben sie ihn nicht gekannt, als er klein war? Sind sie nicht zusammen mit ihm in die Schule gegangen? Löffelten sie ihm nicht Arznei ein, als er krank war? Zogen sie ihm nicht den Frack an, als er zum Examen ging? Haben sie nicht mehr als ein Dutzend Mal Kaffee mit ihm getrunken? Bewahren sie nicht alle seine Einladungen zu Mittagessen in der Briefschachtel? Und wer las „seine" Korrekturen, wer drückte „ihm" bei der ersten Geburt eines Kleinen gerührt die Hand und wer polterte auf seiner silbernen Hochzeit?

Das alles ist in den Augen der Literaturwaisen eine genügende Beglaubigung, um ernste Männer zu schulmeistern, wenn sie sich anmaßen, ohne „persönliche Bekanntschaft" mit dem „Helden" ihre eigene Meinung zu haben. „Ach wenn ihr ihn gekannt hättet!" — hält man ihnen entgegen, ein Argument so unbeweisbar und unwiderleglich, wie jenes andere, oft gehörte: „in zehn Jahren werden Sie anders denken."

Mit solchen Erzeugnissen völlig sachunverständiger Schreiberei wird heute der Markt überschwemmt, und es finden sich immer noch Verleger und Redakteure, die solches Unkraut nicht nur gedeihen lassen, sondern geradezu *züchten*. Aber soll man darum die Waisen, Witwen, Geschwister und Freunde des Verstorbenen hindern, ihre persönlichen Eindrücke, die unter Umständen von großem Wert sind, zu veröffentlichen? Gewiß nicht: nur sollten die Hinterlassenen, wenn sie nicht literarisch geschult sind, einem ihnen bekannten Gelehrten die Redaktion anvertrauen und sich immer gegenwärtig halten, daß, was für sie von höchster, für die Oeffentlichkeit oft von untergeordneter Wichtigkeit ist, und daß sie dem Verstorbenen zu nahestehn, um ihm gerecht werden zu *können*. So viel Selbstverleugnung sollte bei ihnen vielleicht doch zu finden sein, daß sie beim Denken an den ihnen so teuren Toten andere nicht durch Stammeln und pathetisches Gefasel zum Lächeln verführen.

Es ist aber nicht genug damit. Denn zu der überflüssigen Veröffentlichung „persönlicher Erinnerungen" gesellt sich das noch überflüssigere Bekanntgeben des Nachlasses „bis zum letzten Hosenknopf." Darüber, d. h. *dagegen*, ist ja schon oft genug geschrieben worden, und alles, was sich sagen läßt, ist so ziemlich gesagt. Nichtsdestoweniger blüht die Nachlaßwissenschaft in jüngster Zeit mit einer Ueppigkeit, die selbst die Goethephilologen mit Neid erfüllen muß. Da werden die Schulhefte geplündert, die Papierkörbe geleert, die Kehrichtgruben durchforscht und die Besen unter den Möbeln durchgezogen, ob sich nicht doch noch ein Schnitzelchen finde, das man dem hungrigen Redakteur vor der Abfassung seines jährlichen Prospektus wenigstens dem Titel nach könnte zukommen lassen. Die alte Tragikomödie, daß das Hauptwerk des künftigen „Großen" keinen Verleger findet, während sich deren ein Dutzend

nach seinem Tode um den letzten Papierfetzen zanken werden, bleibt modern und wird auf der Bühne des Lebens alljährlich gespielt.

Und der Höhepunkt ist noch nicht erreicht. Es gibt eine genealogische Kombination, nach der man sein eigener Großvater werden kann. Nun denn, ich kenne Fälle, wo, figürlich wenigstens, einer sich zu seinem eigenen „Waisen" gemacht hat. Daran sind die besseren Zeiten schuldig. Früher kam es kaum vor, daß ein Denker oder Dichter anders als vom Himmel herab der Drucklegung seiner gesammelten Werke zuschauen konnte. Heute finden sich denn doch schon ein paar findige Verleger, die am siebzigsten oder gar schon am sechzigsten Geburtstag eine Anfrage daraufhin an den Jubilar richten. Der Mann darf sich also selbst herausgeben. Schön so, wenn er noch bei voller Geistesstärke ist. Leider aber steht er nun in einem Alter, wo ihm die späte Anerkennung manchmal zu Kopfe steigt und er über das Wesentliche und Unwesentliche in seinem Schaffen keine rechte Vorstellung mehr hat. So wird er denn an seinem Lebensabend zu seiner eigenen Waise und trägt aus Zeitungen und offenen Briefen, Erklärungen, Gedichten und Protesten alles zusammen, was im Augenblick des Erscheinens vielleicht wenige, nach zwanzig Jahren beim Wiederabdruck aber sicher niemanden interessiert. Gewiß, die Versuchung ist ja groß, die sämtlichen Werke durch Einfügung einigen Füllsels stattlicher erscheinen zu lassen — wie wenige auch nur unter den essaisammelnden Journalisten entgehen ihr! — aber in unserer hastigen und vielbeschäftigten Zeit lenkt man durch Häufung des Materials gar zu leicht die Teilnahme auf das Nebensächliche ab — und wozu sammelt man dann noch die guten Aufsätze?

Gegen diese Altersschwäche großer Männer, die auf der Höhe ihres Ruhmes nun einfach alles sie betreffende für unbedingt wichtig halten und die Nachwelt mit möglichster Vollständigkeit über sie unterrichten möchten, gibt es ein Mittel. Man thue dazu, daß ihre wirklichen großen Leistungen bei Zeiten gewürdigt und daß ihnen so die Kämpfe erspart werden, die sie im Alter, wenn der Lorbeer erstritten ist, leicht kleinlich, bitter und geschwätzig machen. Nur die Faulheit lobt oder verdammt alles Neue, weil es neu ist; Wohlwollen und Fleiß aber sichten es und stufen Lob und Tadel sachkundig ab. Auch das Lob, denn durch gedankenloses In-den-Himmel-heben wird ja genau so viel Schaden angerichtet, wie durch kritiklos tadelndes Abthun. Schaden für den unwürdig Gelobten und Schaden für den unwürdig Uebergangenen, zu dessen Wertung kein maßvolles und anerkennendes Adjektiv mehr zur Verfügung steht.

Gegen die anderen Literaturwaisen, die Kleinkrämer, Parasiten und Waschfrauen der Schriftstellerwelt gibt es auch ein Mittel: ihr stilloses und dürftiges Gerede als das zu bezeichnen, was es ist, ohne sich von den großen Namen bange machen zu lassen, die sie vor sich hertragen.

Eduard Platzhoff-Lejeune.

Friedrich Hebbel.*

Man hat es lange nicht wahr haben wollen und bestreitet es heute noch: Friedrich Hebbel ist der größte deutsche Dichter, der seit Goethes Tode aufgetreten ist, der einzige, der ganz aus eigenen Mitteln lebte. Und er ist ausgeprägt der Dichter des deutschen Nordens, wie Grillparzer der des Südens ist; die Nordsee mit ihrem rauhen Hauch, ihrem grauen Gewoge, ihrer unberechenbaren Tücke, aber auch ihrer elementaren Gewalt, ihrer herben Schönheit ist die Amme seiner Poesie, die ihrem Gesamtcharakter nach echte, erbarmungslose, aber eben darum auch große, das Menschenherz stählende Tragik ist. Immer höher wächst die kraftvolle, einen Zug des Leidens nicht verleugnende, aber mit gewaltigem Willen gegen das Schicksal ankämpfende Gestalt dieses nordischen Dichters vor seinem Volke empor, immer deutlicher erkennt man, daß dort, wo man einst Willkür sah, eherne Notwendigkeit ist, daß der Mann und seine Kunst nicht bloß — das ist bei allen wahren Dichtern der Fall — zusammengehören, sondern daß sie bis zu jenem verhängnisvollen Grade eins sind, wo Dichten beinahe Verbluten bedeutet. Hebbels Genius ist ein Dämon, dessen dunkle Flügel des Dichters Lebensweg lange, lange überschatten, aber das unermüdliche Ringen des Poeten wie des Menschen macht dann den Dämon lichter, milder, und zuletzt glauben wir in ihm doch den treuen Eckart zu erkennen, der zu den Höhen der großen, reinen, strengen Kunst emporführt, auf denen Mode und Sensation, Erfolg und Name, Erholung und sogenannte Erhebung und, was den Tagesmenschen sonst noch Kunst ist, wesenlose Begriffe sind.

Was Hebbel geworden ist, das ist er von Natur, als Erbe des stolzen, starken, harten, trotzigen Volkstums der Dithmarscher, dem er angehört, gewesen; Lebensumstände, Zeitverhältnisse erscheinen bei ihm nur als Felsblöcke, die ihm das Schicksal in den Weg wälzt, die er fortschaffen muß, nur, um seiner Kraft bewußt zu werden. Leicht fortzuschaffen waren sie aber nicht, Hebbels Lebensgeschichte ist bis tief in sein Mannesalter hinein Leidensgeschichte, und schon auf dem Antlitze des Knaben, dem Sohn des armen Wesselburner Maurers, sicher aber auf dem des Jünglings, der als Schreiber in der Kirchspielvogtei seines Heimatortes im wahren Sinne des Wortes „dient," und dem des Hamburger „Freitischlers," des hungernden Studenten zu München, des angehenden „Literaten" abermals zu Hamburg bemerken wir den düstern Trotz, der die einzige Waffe des werdenden Künstlers gegen die feindliche Welt und das harte Schicksal ist. Zum großen Künstler, zu nichts anderem war Friedrich Hebbel bestimmt, aber er gehörte nicht zu den Götterlieblingen, denen eine glückliche Natur und ein günstiges Geschick die ihrer selbst sichere Entwickelung und ein lebensfreudiges Schaffen, Schmerz und Lust in dem richtigen Verhältnisse gleichsam als Geschenk des Himmels verleiht, er mußte sich als Mensch wie als Künstler jeden fußbreit Boden erkämpfen, mußte an Welt und Menschheit und seinem

* Die folgende Arbeit ist dem eben bei Ed. Avenarius (Goldbeck) in Leipzig erschienenen zweiten und abschließenden Bande der „Geschichte der deutschen Literatur" von Adolf Bartels entnommen. Da wir Besprechungen der Werke von Mitarbeitern nicht bringen und Bartels auch auf eine Selbstanzeige verzichtet, so muß die Probe genügen. Kw.-L.

Talent verzweifeln und selbst schuldig werden, ehe ihm das erlösende, ach, zunächst auch nur halberlösende Werk gelang. Die Not, äußere wie innnere, hat Hebbel früh gereift, aber zu größerer Produktion ist er erst spät gekommen, er war keiner von den Alleskönnern und Immer-fertigen, die die leeren Seiten der Literaturgeschichte füllen. Nur eine Anzahl schöner Gedichte hat seine frühe Jugend hinterlassen, Gedichte, die, ohne äußerlich durch besondere Eigenart aufzufallen, starke Persönlichkeit, tiefes Gefühl, nicht zum wenigsten auch das schon erwachte Verständnis für innere Form verraten und in ihrer wehmütigen Schönheit tief zu rühren vermögen. Was man so einen Liederquell nennt, war in dem nordischen Dichter nicht, aber sein ganzes Leben hindurch ist ihm die Lyrik treu geblieben: die mächtigsten und unheimlichsten und wieder die reinsten Bilder, die er geschaut, das Tiefste, was er empfunden, vor allem auch die Begleitempfindungen seiner gewaltigen Gedankenarbeit, seine metaphysischen Gefühle hat er in meist schlichten, aber kraftvollen Versen niedergelegt, deren besonderer Reiz in der niemals fehlenden mächtigen Resonanz der großen Persönlichkeit des Dichters besteht. Die Meisterstücke Hebbels, einige gewaltig-realistische Balladen, manche zu völliger Rundung gediehene reinlyrische Stücke, darunter auch einige Sonette, endlich seine besten Epigramme, Bilder wie Sprüche, sind ohnegleichen in unserer Dichtung.

Aber Hebbel ist vor allem Dramatiker, Tragiker. Er besaß das fortreißende leidenschaftliche Temperament, das ein Dichterwerk mit wahrhaft dramatischem Leben erfüllt, die gewaltige Willenskraft, die den handelnden Menschen des Dramas den dramatischen Stempel verleiht und die Handlung selbst bis zur letzten Konsequenz durchführt, er besaß auch den metaphysischen Tiefblick, der die Grundverhältnisse menschlicher Natur und menschlichen Geschicks zu erkennen vermag und bis zur Weltwurzel hinabstrebt, und dazu die dialektische Begabung, die in der Eins die Zwei erblickt, den großen Zwiespalt der Welt, die gegeneinander wirkenden Kräfte deutlich erschaut und so die in Welt und Leben vorhandenen, dem Drama nötigen Konflikte zu erfassen, hinzustellen, auszugestalten und, soweit es möglich ist, aufzulösen vermag. Und von Jugend auf geht seine Sehnsucht in die große Welt, sich ihrer zu bemächtigen, sein Leben lang kann er das Menschenmeer der Großstadt nicht entbehren, er „verzehrt Menschen" nach seinem eigenen Ausdrucke — der geborene Dramatiker braucht das brandende Leben. Der Tragiker aber steigt auch in die Tiefen seiner eigenen Brust hinab. Ganz allmählich, in den schweren Münchner Tagen, wo der junge Dichter in gräßlicher Vereinsamung den inneren Kampf mit Gott und Welt durchführte, in der schwülen Atmosphäre seines zweiten Hamburger Aufenthalts ist Hebbels Anschauung von dem Wesen und der Aufgabe der Tragödie erwachsen, eine Anschauung, die viel mehr ist als ein ästhetisches System oder gar ein dramatisch-technisches „Regulbuch," die eine Weltanschauung in sich beschließt, Weltanschauung ist und von des Dichters Wesen gar nicht getrennt werden kann, auch bis in seine letzten Tage, da nur vielleicht etwas geläutert, bestehen bleibt. Kurz hat der Dichter sie selber in seinem „Wort über das Drama" ausgesprochen: „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dich-

tung sich ja wohl auch zu thun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzuthun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.“ An anderer Stelle redet der Dichter von der „Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vorneherein das Unheil der Welt entspringt“ und meint dann auch ganz konsequent, daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, daß also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee debattiert werden müsse. Niemals jedoch, das kann man nicht scharf genug hervorheben, hat Hebbel damit an etwas wie die jungdeutschen oder modernen Theaterstücke gedacht, er will nur den Widerspruch in den Dingen selbst aufgezeigt, das Leben über die Idee gestellt haben, was sich praktisch im Drama meist so darstellen wird, daß beide Parteien im Recht sind, jede eine an sich berechtigte Seite der Idee vertritt. „Das Drama, wie ich es konstruiere,“ bemerkt der Dichter weiter, „*schließt* keineswegs mit der Dissonanz; denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld *unaufgehoben*, wohl aber den innern Grund der Schuld *unenthüllt*. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert.“ — Noch hat niemand Hebbels Theorie vom Drama allseitig und klar darzustellen vermocht; es ist auch schwer, die zahlreichen Aeußerungen des reflektierenden Künstlers, die den Gegenstand meist blitzartig von den verschiedensten Seiten beleuchten, zu der vollendeten Einheit zusammenzufassen, die der zweifellos einheitlichen künstlerischen Anschauung des Dichters voll entspräche. Aber die strenge Auffassung der

Tragödie hat man doch bereits vielfach von Hebbel übernommen: mit ihm weist man die Versöhnung im banalen Sinne ab, mit ihm spricht man „Wo Wunden noch zu heilen sind, hat eure Kunst nichts zu suchen" und verlangt ein wirkliches Problem, mit ihm endlich wendet man sich gegen die Dramatiker, „denen es nur um die Absonderlichkeit, um die unnütze und unfruchtbare Spannung der Phantasie zu thun ist" und fordert, im Drama „die Selbstkorrektur der Welt, die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes" zu sehen. Denn das Notwendige ist das Sittliche, Sittlichkeit und Notwendigkeit sind identisch, und wenn sich die dramatische Kunst auch auf Bedenkliches und Bedenklichstes (vom Publikum aus gesehen) einlassen muß, so hat sie doch nur die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt herauszunehmen, um sie in Vernunft und Sittlichkeit, soweit es bei jener ursprünglichen Disharmonie, auf der ja überhaupt die Tragödie beruht, möglich ist, aufzulösen. Denn, das ist die Krönung der Hebbelschen Anschauung von der Kunst: die Poesie ist das Gewissen der Menschheit. Unbeirrbarer Kunsternst und stärkstes Verantwortlichkeitsgefühl haben daher auch Hebbels gesamtes Schaffen begleitet; mit jener Kunst, die über den Ernst des Lebens hinwegtäuschen will, hat er nie etwas zu thun gehabt.

Eine philosophierende, reflektierende, ja grübelnde Kunst, wie man wohl behauptet hat, ist die Hebbels darum doch nicht, vielmehr eine Welt mächtiger Gestalten in der ihnen angemessenen Atmosphäre, nur daß diese Gestalten stark mit des Dichters Blut getränkt, Fleisch von seinem Fleisch und Geist von seinem Geist, nicht in dem Maße von ihrem Urheber losgelöst sind wie die anderer großer Dramatiker. Das ist auf Hebbels Natur und den ihr eigentümlichen, fast mit Fiebergewalt auftretenden Schöpfungsprozeß zurückzuführen und genau das Gegenteil von Reflexionspoesie, wie denn Hebbel diese auch stets abgewiesen hat und seine künstlerische Reflexion nachweisbar stets vor oder nach dem Schaffen oder in dessen Pausen eintrat. Nirgends erdrückt oder stört bei ihm die Gedankenarbeit das volle und unmittelbar dichterische Leben, aber wohl tragen seine Menschen des Gedankens Spuren auf der Stirn und lieben es, wie der Dichter selbst, ihren inneren Prozessen nachzugehen, ihrer bewußt zu werden, ohne daß dadurch freilich der elementare Untergrund ihres Wesens, die Gewalt ihrer Leidenschaft berührt würde. Ganz gewiß, Hebbel ist auch der Dichter der Denkarten, der Lebensanschauungen, wie Otto Ludwig einmal gesagt hat, aber nur weil er wußte, daß das Individuum ein Produkt nicht bloß der Natur, sondern auch seiner Zeit ist, weil er, so sorgfältig er auch das Milieu behandelte, doch moderne Menschen darstellte, kurz, die Tragödie seiner Zeit schrieb. Diese Bezeichnung verdienen alle seine Werke von der „Judith" bis auf die „Nibelungen," alle sind vollendete dramatische Organismen, die die innere Notwendigkeit geschaffen hat und nicht eine erworbene Theaterkunst. Man hat in früherer Zeit behauptet, daß das geschlechtliche Thema, das Verhältnis von Weib und Mann im Mittelpunkt seiner poetischen Welt stehe, und in der That enthält fast jedes seiner Dramen eine Frauengestalt, in deren Natur und Schicksal es mitwurzelt. So ist Judith das handelnde Weib, das ihre That über die Grenzen des Weiblichen hinwegreißt, Genoveva die erlösende Heilige, Maria Magdalene (Clara) das gefallene Weib, das aus der Welt gedrängt wird, Julia

die Gefallene, die ihr Schicksal auf sich nimmt, in Mariamne sehen wir die Verkörperung weiblichen Stolzes, in der Agnes Bernauer die Schönheit von der tragischen Seite, Rhodope ist die Vertreterin der Sitte, Brunhild die vom Schicksal verratene gewaltige Natur, Chrimhild das zertretene jungfräuliche Weib, das dann als Rächerin alles Menschliche in sich erstickt. Aber Hebbel war kein Frauendichter wie Grillparzer, ebenbürtig stehen bei ihm die Männer neben den Frauen, und alle haben, wie es der männlichen Natur entspricht, etwas, das weit über den beiden Geschlechtern gemeinschaftlichen Kreis hinausweist; außer dem Konflikt zwischen Mann und Weib spielen in jedem Werke Hebbels noch große historische oder soziale Probleme mit. So ist Holofernes der sich selbst vergötternde, der Uebermensch, wie man jetzt sagt, und wir sehen in der „Judith" den Zusammenstoß des Heidentums und des Judentums; Golo bedeutet auch die Selbstvernichtung der Leidenschaft, und das Drama, in dem er auftritt, ist zugleich die grandiose Darstellung mittelalterlicher Gebundenheit; in der „Maria Magdalene" ist der Meister Anton als Vertreter der starren und maßlosen norddeutsch-protestantischen Zurechnung genau so wichtig wie seine Tochter, und in dem Ganzen haben wir die Tragödie der Kleinstadt; der Graf in der „Julia" ist vielleicht die erste Verkörperung des modernen Decadence-Charakters, und das Stück selbst wird von der Idee der Buße bestimmt; „Herodes und Mariamne" enthält auch die Tragödie des genialen Emporkömmlings, der seiner Stellung all sein menschliches Glück opfern muß, enthält weiter eine Darstellung der tiefen Idee, daß kein Mensch mit des andern Leben frei schalten und walten darf, und ist endlich ein farbenvolles Gemälde der Decadence des Altertums; in der „Agnes Bernauer" stellt Herzog Ernsts schlicht-kraftvolle Natur dem Recht der Leidenschaft die Macht der Staatsidee gegenüber und, wie in der „Genoveva" das mystische, gewinnt hier das ritterlich-bürgerlich-volkstümliche Mittelalter Leben; „Gyges und sein Ring" besitzt in König Kandaules, dem Manne, der, eine adelige Natur, aber kein Genie, der Welt den Fortschritt bringen möchte, aber darüber zu Grunde geht, die interessanteste Gestalt und mit ihr das geschichtliche Problem; in den „Nibelungen" endlich überragt Hagens düstere Gestalt unzweifelhaft die beiden Weiber, und die Tragödie Siegfrieds, die Tragödie der reinen, arglosen Mannesnatur, im ersten Teile steht ebenbürtig neben der Rachetragödie des zweiten, das Ganze aber stellt, wie bereits öfter hervorgehoben worden ist, den Uebergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Natur zur Kultur, von der Sage zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum dar, in wahrhaft großartiger Weise, wie kein anderes deutsches Werk. Nie hat man Hebbel größeres Unrecht gethan, als wenn man ihn auf gewisse Lieblingsprobleme festlegen wollte und in ihm überhaupt nur den Problemdramatiker sah; sicherlich haben alle seine Dramen große Probleme, aber mit scharfgeprägten Formeln erschöpft man diese nicht, eben da sie aus dem Leben erwachsen, nicht in dieses hineingetragen sind und daher ein verschiedenes Gesicht zeigen können, wie das Leben selbst. Jedes Hebbelsche Drama ist eine Welt für sich, senkt seine Wurzeln in die Regionen des Unbewußten hinein, hat aber die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit des Lebens, endlich auch, als typisches Weltbild, jene Rundung und innere Abgeschlossenheit, die die Betrachtung von allen

Seiten gestattet. Im schärfsten Gegensatz zu den Leuten, die „eine weite Kluft zwischen den Absichten, die Hebbel verwirklicht zu haben glaubte, und dem thatsächlichen Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen," entdeckt zu haben vermeinen, möchte ich behaupten, daß in Hebbels Dramen, wie in allen großen Dichterwerken, unendlich viel mehr liegt, als irgend eine Einzelbetrachtung ins Licht stellen kann, daß jede kommende Zeit in ihnen Neues erkennen wird.

Im übrigen kann man heute für Hebbels Werke nichts mehr als unbefangene Leser wünschen, und sie finden sich auch endlich, Gott sei Dank! Weder bei seinen Lebzeiten noch in dem Menschenalter nach seinem Tode hat sie der Dichter gehabt; wohl begrüßte ihn bei seinem Auftreten glühender Enthusiasmus, wohl besaß er immer einzelne Freunde und Bewunderer, aber noch mehr Feinde; alle literarischen Richtungen seiner Zeit, das junge Deutschland, die poetischen Realisten der fünfziger Jahre, die Münchner bekämpften ihn, und getreulich schrieb ein Literaturhistoriker dem andern die Phrasen von dem „Kraftdramatiker" nach, bei denen sich dann das große Publikum, ohne je nachzuprüfen, beruhigte. Erst die jetzt herangereifte Generation gewann ein anderes Verhältnis zu dem Dichter und trat, seine Bedeutung für ihr eigenes Streben erkennend, für ihn ein — das junge Geschlecht wächst nun schon mit ihm auf und sieht in Kleist, Hebbel und Otto Ludwig die drei Großen, die aus der Welt der Klassik in eine neue, aufgehende Welt führen. Nicht voll ersetzt ihm Hebbel Schiller, aber es weiß, was der Sohn des neunzehnten vor dem des achtzehnten Jahrhunderts voraus hat: Die echtere Tragik, die tiefere Charakteristik, das genauere Milieu und selbstverständlich die wahrhaft modernen Ideen, die wirklich moderne Weltanschauung. Und das alles tritt in einem neuen und selbständigen Stil zu Tage, einem Stil, der zwar im allgemeinen als realistisch zu bezeichnen ist, aber dabei der Größe nicht entbehrt. Ebensowenig auch der Schönheit, wenn er auch diese nur da bringt, wo sie in der Welt ist, wo sie dem Boden, auf dem das Dichterwerk ruht, naturgemäß entwächst. Schön ist der Abschied in der „Genoveva," schön die Todessehnsucht der Clara in der „Maria Magdalene," schön die ganze Folge der Szenen, in denen Agnes Bernauer und Rhodope auftreten, und selbst in den „Nibelungen" fehlen die duftenden Blumen nicht. Aber freilich war das Erhabene dem dramatischen Geiste Hebbels näher verwandt, keines seiner Dramen, in dem es nicht, das Herz erschütternd, den Menschen auf den höchsten Gipfel und an den tiefsten Abgrund führte, nicht bloß Furcht und Mitleid, sondern auch jenen gewaltigen Schicksalstrotz, jene freudig-stolze Ruhe erweckend, die die Besten der Menschheit bei aller wahren Demut immer ausgezeichnet hat. Mag uns die Raserei der Judith und Golos noch das Herz zerreißen, schon Clara auf ihrem Todesgange versetzt uns in jene innerlich gefestete Stimmung, wo der größte Schmerz als notwendig empfunden wird, auf dem Ballfeste der Mariamne packt uns wohl Grauen, aber wir hören dann ihre Stimme wie von jenseits des Grabes tönen, und auch hinter uns liegt aller Schmerz und alle Lust der Welt, in der „Agnes Bernauer" und im „Gyges" wirkt die tiefgesättigte Wehmut geradezu wie harmonische Schönheit, und die Domszene der „Nibelungen" wie der Schlußakt des Dramas zeigen uns eine Höhe der Leidenschaft und dann ihr Ertrinken

in Schmerz und Blut, daß wir uns an die Grenzen der Menschheit gerückt fühlen und nichts mehr erleben zu können glauben. Das ist die Wirkung der Hebbelschen Tragödie auf Unbefangene, eine Wirkung, der sich niemand entziehen kann, aber viele entziehen möchten, alle die, für welche die echte Tragödie überhaupt nicht geboren ist.

Nicht immer trägt Hebbel die schwere Rüstung des Tragikers, wenn auch selbst seine kleinen Erzählungen meist einen grauenhaft-düsteren Charakter tragen, er hatte früh erkannt, daß die Komödie zwar die mit der Vereinzelung des Seins gesetzte Schuld nicht aus der Welt schaffen, aber sich doch starken und freien Geistes über sie erheben könne, und so träumte er davon, auch als Komödiendichter seinem Volke etwas zu werden, ihm die Bahn von dem banalen Lustspiel zur höchsten dramatischen Form zu zeigen. Doch war er dazu nicht berufen, er war, möchte man sagen, nicht Epiker genug dazu, die Freude an der Fülle der Erscheinungen, die fortreißende Laune, der mit dem Zwiespalt der Dinge versöhnende Humor gingen ihm ab, und so sind seine beiden Lustspiele trotz ihrer tiefen Idee und mancher gelungenen Einzelheiten eben doch Experimente geblieben. Nur einmal wich der tragische Bann fast völlig von ihm, als er sein episches Gedicht „Mutter und Kind" schrieb, da vermochte er, rein die Zustände zu schauen, und kam der Natur und dem Schlichtmenschlichen näher als je zuvor. Hier ward er auch beinahe Heimatdichter. Dieses Gedicht und die schönste Lyrik bilden die lieblichen Thalgründe inmitten der wilden Berglandschaft Hebbelscher Dramatik und könnten auch denen, die schwer sehen, beweisen, daß der Dichter wie nur einer aufs Volle und Ganze angelegt war.

Seit dem Erscheinen der „Tagebücher" Hebbels, die seine ganze innere Entwicklung von den grauen Tagen seines ersten Hamburger Aufenthalts bis in das spätere Mannesalter, in dem er seinem Volke entrissen ward, mit unerbittlicher Wahrheitsliebe darstellen und das Bild eines Dichterlebens geben, in dem ein unbezwinglicher Wille aus Armut und Dunkelheit an grausigen Abgründen vorbei zuletzt doch auf die Höhen der Menschheit führt, seit dem Erscheinen dieser Tagebücher hat es niemand mehr zu bestreiten gewagt, daß Hebbel eine der großen deutschen Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts ist. Vielleicht steht keiner der gewaltigen Niedersachsen Bismarck näher als dieser sein Stammesgenosse, jedenfalls sind sie in trotziger Willenskraft, elementarer Wucht des Temperaments und ihrer konservativen Weltanschauung verwandt, und auch bei Hebbel gilt das über Bismarck gesagte Wort: „Wer nicht mit männlicher Gelassenheit, mit offenem Blicke für alles Menschliche die Wirklichkeit dieses Wesens anzuschauen vermag, wer sich ihren Härten nur schwächlich zu entziehen oder sie feindlich auszubeuten weiß, der kommt für ehrliche historische Erkenntnis überhaupt nicht in Betracht." Aber Hebbel ist trotz der Vielseitigkeit seiner geistigen Interessen und der gewaltigen Tragweite vieler seiner Gedanken vor allem Künstler, Dichter, man kann bei ihm den Menschen, die Persönlichkeit nicht von diesem lösen, alles, was er dachte, verwächst bei ihm mit seiner Kunst, mehr, giebt im Bunde mit dem leidenschaftlichen Untergrund seines Wesens den Nährboden für diese, treibt sie mit empor. Naturkraft und zersetzende Reflexion hat man als die Grundpotenzen der Hebbelschen Dichternatur bezeichnet, aber das ist eine rein äußerliche

Trennung, in Wirklichkeit „zersetzt" die Hebbelsche Reflexion auch gar nicht, sie legt nur die Grundverhältnisse bloß, um dem zu Schaffenden das Gepräge der Notwendigkeit verleihen zu können. Schwerlich hat ein wirklicher Tragiker jemals viel anders geschaffen als Hebbel. So ist denn bei ihm auch wohl kaum, wie ich früher selbst glaubte, ein Bruch zwischen Kraft und Erkenntnis, es ist eher seine leidenschaftliche Natur, die ihm im Wege ist, die, wie schon gesagt, seine Gestalten zu stark mit seinem eigenen Blute tränkt und seinen Weltbildern eine allzu individuelle Färbung verleiht. Man darf vielleicht auch sagen, es ist sein Dithmarschertum, was ihn, wie es ihm seine Größe und Besonderheit gab, auch beschränkt. Daher ist sein Drama nicht zu der Höhe des antiken und des Shakespereschen emporgewachsen, kein Weltdrama geworden, eine selbständige Welt ist es aber doch, um so bewunderungswerter, als es ein Mann aus eigener Kraft, im Gegensatz zu seinem Volke und zu seiner Zeit schuf. Aber wir hoffen, daß dieser Mann nicht allein bleibt; er und kein anderer hat den Grund gelegt zum modernen Drama, zur modernen Tragödie, die in der That über die Shakespeares hinausgeht, eine neue Art auf dem Boden einer neuen Weltanschauung ist, und er hat es mit lebenskräftigen Werken gethan, die, in der Gesamtheit gesehen, doch wohl die bedeutendste Leistung deutscher Dramatik im Geiste, nicht auf den Wegen Shakesperes sind, soweit sie an volkstümlicher Wirkungskraft vielleicht auch hinter denen unseres deutschen Lieblingsdramatikers zurückstehen.

Adolf Bartels.

Schulgesang fürs Leben.

In einer Aussprache über die Erziehung der Jugend durch die Kunst drehte sich jüngst das Wortgefecht um die Reform des Zeichenunterrichts. Da holte einer ihrer Gegner zu einem vernichtenden Schlage aus. Triumphierend sprach der Beschützer des Alten: „Wenn man folgerecht sein will, muß man auch all die anderen Fächer, welche mit der Kunst etwas zu thun haben, nach künstlerischen Anforderungen umgestalten, und das ist doch Unsinn! Ich denke dabei an den Gesangunterricht, den Unterricht im Aufsatz u. s. w." Jubelnder Beifall seiner Freunde lohnte den Helden. Und der Herr hatte auch vollkommen recht: man erzieht nicht zur Kunst und durch die Kunst, wenn man ein einzelnes Unterrichtsfach, etwa den Zeichenunterricht, sei es auch von künstlerischen Gesichtspunkten aus, umgestaltet. Man erzöge ja auch nicht zur Sittlichkeit, wenn man das siebente Gebot mit Menschen- und Engelszungen traktierte, und ließe Gesinnung Gesinnung sein.

Sprechen wir heute ein Wort über die Neugestaltung des Schulgesanges und die Wiederbelebung des Volksgesanges. Die Methodiker geben als Lehrstoff Choräle und Volkslieder an. Die Schulliederbücher des 19. Jahrhunderts bieten denn auch ein-, zwei- und dreistimmige Volkslieder — Lieder, die sie für Volkslieder halten, die es aber gewöhnlich nicht sind —, und in einem Anhang einige Choralmelodien. Sie ändern sich allmählich und unmerklich mit dem Zeitgeschmack. Zur Zeit der moralischen Erzählungen sang man:

„Ein junges Lämmchen, weiß wie Schnee,
Ging einst mit auf die Weide“

und verdrängte durch diese und noch schönere Texte das alte echte Volkslied aus der Schule und damit aus weiten Kreisen unseres Volkes. Welcher frische Junge, welches blühende Mädchen, welcher gesunde Mann und welches gesunde Weib wollte solche Albernheiten ohne Zwang weiter singen? Das mag man auch hier und dort gefühlt haben, jedenfalls schleicht sich jetzt schüchtern erst und leise das Volkslied wieder in unsere Liederbücher ein. Aber es schämt sich noch seiner Natürlichkeit und hat ein schlohweiß Mäntelchen umgehängt. Alles, was an die zarten Beziehungen von Mann und Weib erinnern könnte, wird „umgedichtet“ oder ausgelöscht. Von der Liebe darf nur gesungen werden, wenn sie sich auf den lieben Gott oder die Mutter bezieht. Steht es viel besser mit dem Vaterlandsliede? Seine Wurzeln hat es in der großen Zeit der Befreiungskriege, in seinen Wipfeln sang lange hin die ungestillte Sehnsucht unseres Volkes nach Kaiser und Reich. Aber diese Sehnsucht ist gestillt, die Erinnerungen an die Befreiungskriege, die noch in meiner Jugend den einzigen Lichtblick in unser nationales Elend warfen, sind in unserer neuen Zeit verblaßt. Eine gleichwertige Erneuerung des patriotischen Liedes aber ist damit leider nicht gekommen.

Allerdings, die letzten Jahre des verflossenen Jahrhunderts haben auch hier einige gute Leistungen gezeitigt. Vereinzelt tauchen dabei auch unsere großen Tondichter auf. Aber sie reden immer nur durch den Mund ihrer Bearbeiter zu uns. In der Schule muß ja zwei- oder dreistimmig gesungen werden, ist doch ein dreistimmiger Chor der Stolz der Schule. Mit dem letzten Schultage jedoch fällt er auseinander, um sich so nie wieder zu vereinigen. Und um den Kunstwert der meisten dieser Bearbeitungen für die Schule steht es schlimm, es ist nur weniges Gutes darunter. Ganz vereinzelt steht Mendelssohns „Hebe deine Augen auf“ aus dem „Elias.“

Wie könnten wir das Beste bieten, das nach der alten Rede für Volk und Jugend gerade gut genug ist? Bedenkt man, daß der Volksgesang seiner Natur nach einstimmig ist, daß das Volk seine tiefste Empfindung in seinen Weisen ausgesprochen, daß es auf der andern Seite einen lebhaften Sinn für Harmonie und Polyphonie (Kanon) hat, so gibt das einen wichtigen Fingerzeig. In den Dörfern des deutschen Nordens singt man zur Ziehharmonika, im Süden zur Zither oder zu sonst einem bequemen Instrument. Unsere großen Tondichter haben im einstimmigen Gesang mit Klavierbegleitung ihre tiefste Empfindung ausgesprochen.

Dieser einstimmige Gesang mit Klavierbegleitung nun wäre in der Schule vor allem zu pflegen. Denn in der Schule sollen wir fürs Leben singen. Wir sollen unsern Kindern einen Schatz von Liedern mitgeben, an denen sich ein zerschlagenes Gemüt und geängstigtes Herz wieder aufrichten kann, die zu Großem, Schönem, Tiefem führen, die zum Schutz und Trutz gegen Gemeines und Feindseliges Kraft geben. Auch das keusche Liebeslied ist zu pflegen. Es ist besser, wir bieten das Singen von der Liebe mit reinem Herzen und keuschen Händen, als daß es später auf der Gasse, wie es der Zufall will, aufgelesen wird. Reift das volle Verständnis für dies und das so von der Schule ins Leben

Mitgegebene erst im Leben heran — was schadet das? Unser Volk hungert nach solchem Sang, und wir sollten es darben lassen? Brauchen wir denn nicht nur hineinzugreifen in den schier unerschöpflichen Liederschatz, das Erbe unserer Väter, um mit übervollen Händen zu gewinnen, um spenden zu können?

Bei der Schulfeier, die wir zu Goethes 150stem Geburtstag abhielten, sangen die Kinder Beethovens „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?" und sein „Mailied," Schuberts „Ueber allen Wipfeln ist Ruh," sein „Haidenröslein," „Nur wer die Sehnsucht kennt" u. s. w. Auf den Unterhaltungsabenden unserer Schule wurden außer Liedern von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Franz und anderen auch Löwesche Balladen aus dem Gedächtnis vom einstimmigen Chor zur Klavierbegleitung gesungen. Daß das Volkslied und das Kinderlied nicht vernachlässigt werden darf, versteht sich von selbst. Meine kleinen 7—8jährigen Mädel singen Reinikes „Schneewittchen," „Storch, Storch, Steiner" und vieles andere zum Entzücken.

Ich hatte vor zwei Jahren Löwes Ballade „Heinrich der Vogler" mit den Oberklassen geübt, seitdem nicht wieder. Als ich sie in diesem Jahre abermals üben wollte mit Kindern der zweiten Klasse, zeigte sich, daß eine größere Zahl Mädchen sie schon kannten, sie hatten sie von ihren Schwestern gelernt. Ein Lieblingslied der Kinder ist Beethovens „Kennst du das Land." Wie oft habe ich die Frage vernommen: Wann dürfen wir „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn" singen? Mädchen der Oberstufe wollten „Schneewittchen" singen; sie hatten es schon durch ihre kleinen Schwestern kennen gelernt.

Warum ich das erzähle? Ich wollte zeigen, wie das Lied unserer Meister seinen Weg ins deutsche Haus findet und dadurch selbst zum Volksliede wird. Daß das von vielen Stellen aus im deutschen Vaterland geschehen möge, ist mein größter Wunsch. Man hat mir immer wieder vorgehalten, die Sache sei zu schwierig und koste zu viel Zeit. Schwierig ist sie für den, der Gesangunterricht geben will oder muß und weder vom Handwerk noch von der Kunst viel versteht. Was man noch nicht kann, das mag und muß man lernen. Verliert eine berechtigte Forderung aber deshalb von ihrer Berechtigung, weil es Leute gibt, die sie nie erfüllen können? Der zweite Einwurf ist an meiner Schule durch die Erfahrung aller am Gesangunterricht beteiligten Kollegen und Kolleginnen als hinfällig erwiesen. Der Liederschatz, den wir unsern Kindern mitgeben können, ist größer geworden.

Wie macht man das in der Schule? Man macht's wie der alte J. S. Bach, der seinen Schülern ein neues Stück vorspielte und dann sagte: „So soll's klingen!", oder man macht es wie der Trompeter in Freiligrath-Löwes „Prinzen Eugen":

„Und er singt die neue Weise
Einmal, zweimal, dreimal leise"

vor, dann wird es sich zeigen:

„Und wie er zum letzten Male
Endet, bricht mit einem Male
Los der volle kräftige Chor."

Ganz so rasch wie bei den „Reitersleuten“ geht's freilich in der Schule nicht, und mit der Art solchen Gesanges dürfte man dort auch nicht zufrieden sein. Aufs Vorsingen kommt es zunächst an. Der Lehrer braucht kein Gesangskünstler zu sein, wenn er es ist, um so besser. Die Technik des Gesanges indeß muß er beherrschen. Die Geige ist ein kümmerlicher Ersatz der Menschenstimme, doch ist sie in der Hand des geschickten Lehrers ein wichtiges Hilfsmittel immerhin. Ein Lehrer jedoch, der im Seminar ein oder zwei Dutzend Volks- und andere Lieder singen und auf der Geige spielen gelernt hat, ist für einen Gesangunterricht, wie wir ihn auffassen, allerdings noch nicht ohne weiteres tauglich. Gänzlich unmusikalischen Leuten eine einklassige Dorfschule anzuvertrauen, ist eben ein unverzeihlicher Fehler.

Der Gesangunterricht ist eher den ethischen als den technischen Fächern zuzurechnen. Technische Mittel sind Atem-, Ton- und Stimmbildung, Ausdrucksmittel: Takt, Rhythmus und Deklamation. Ein Gesangstück richtig zu phrasieren ist so leicht nicht und mißlingt selbst manchem Künstler. Richtige Phrasierung setzt richtiges Atemholen voraus: das widerwärtige r e g e l m ä ß i g e An- und Abschwellen des Tones ist das Gegenteil von guter Deklamation. Will der Lehrer ein Lied zum Einüben vorbereiten, so hat er zunächst den musikalischen Höhepunkt aufzusuchen. Diesem ist alles übrige unterzuordnen. Selten sind mehrere Gipfelpunkte von gleicher Höhe. Beethovens „Kennst du das Land“ erreicht diese Höhe bei den Worten „es stürzt der Fels und über ihn die Flut.“ Sein „die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ erreicht sie ganz zum Schluß, bei den Worten „als ein Held,“ der zugleich tonisch am höchsten liegt. Löwes Ballade „Heinrich der Vogler“ hat zwei solcher Gipfel, bei den Worten „Unsern Herrn“ und noch einmal bei dem markigen „'s ist deutschen Reiches Will'.“ Auch hier gilt das Suchet, so werdet ihr finden. Wer's nicht kann, muß es lernen, oder er taugt nicht zu diesem Amt.

Daß den Lehrer die Vorbildung, die er zu seiner Arbeit vom Seminare mitbringt, solchen Forderungen gegenüber im Stiche läßt, ist begreiflich. Der Gesang darf im Seminar nicht länger als technisches Nebenfach betrachtet werden. Es handelt sich um Lebensfreude und noch den einzigen Kunstgenuß ungezählter Tausende. Wir veranstalten Volkskonzerte und Schülerkonzerte, sehr schöne Dinge, — die aber genußfähige Zuhörer voraussetzen. Sie recht genießen zu können, ist das Ziel, nicht das Mittel der Kunsterziehung. Das Kind muß lernen, in der Klavierbegleitung mehr als bloße harmonische Unterlage seiner Singstimme zu hören. Es wird erfahren müssen, daß der Tondichter ihm noch m e h r z u s a g e n habe, als sich durch Wort und Melodie sagen läßt, und daß er dieses durch seine Begleitung sagt. Das darf man aber dem Kinde nicht etwa vorsagen, damit es solche Weisheit altklug nachplappere. Die Kinder müssen es s e l b s t finden. Meine Kinder, ich meine meine Schülerinnen, hörten in den Akkorden unter den Worten „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne“ das Rauschen des dunklen Meeres, über dem sich der Sternenhimmel spannte. Andere das nächtliche Rauschen des Waldes. Adolf Bernhard Marx vernahm in diesen Tönen „das ferne Rauschen des Meeres der Ewigkeit.“

Meine Schülerinnen hatten den Jahrmarkt der Nachbarstadt besucht und dort einen der selten gewordenen Savoyardenknaben mit seinem Murmeltier und seinem Dudelsack gesehen. Wir sangen „Marmotte“ von Beethoven. Die Kinder fingen zu lachen an. Auf meine Frage nach der Ursache der Lustigkeit sagten sie: „Das Klavier klingt gerade wie der Dudelsack auf dem Jahrmarkt.“ Wer das nicht hört, dem muß diese Begleitung unseres Größten einfach schrecklich sein. — Will man die Aufmerksamkeit der Kinder auf die Schönheiten und den Sinn der Begleitung lenken, so muß man sie natürlich so leise singen lassen, daß sich die Begleitung deutlich abhebt. Ein Mensch aber, der so zu hören gelernt hat, hört auch in Orchester- und andern Konzerten mehr als ein zunächst angenehmes Gebrause, das mit der Zeit langweilig wird. So betrieben, erzieht der Schulgesang zum Kunstgenuß.

Was soll der Schulgesang leisten? Er soll unsern Kindern einen Liederschatz fürs Leben ins Leben mitgeben. Er soll den Volksliederschatz um die Lieder unserer Meister bereichern und soll endlich zum Musikgenusse erziehen. Friedrichs.

Festrede

gehalten in Nürnberg bei der Jubelfeier des Germanischen Nationalmuseums.

Es ist eine liebenswürdige und bedeutsame Sitte, einer wissenschaftlichen Anstalt zu ihrem Jubelfest eine neue Entdeckung aus ihrem Forschungsgebiet als Festgabe darzubringen und an der Hand des lebendigen Beispiels der Aufgaben zu gedenken, die der Sonderthätigkeit im Getriebe der gesamten nationalen Kulturarbeit zufällt.

Im Namen — wenn auch nicht im Auftrage — einer langen Reihe norddeutscher Forscher wird mir die Ehre zu Teil, die ersten Nachrichten über Meister Bertram, den ältesten deutschen Maler und Bildhauer, der nach Namen, Leben und Werken in voller Persönlichkeit vor uns steht, heute als ein Weihegeschenk hier niederzulegen.

* * *

Auf dem Archiv oder im Museum findet der Gelehrte eine unbekannte Thatsache. Er löst sie aus der Masse, in der sie eingebettet liegt, und ordnet sie ein in das ungeheure Vorratshaus der Wissenschaft, wo sie dem Laien als toter Stoff nur an anderer Stelle aufs Neue dem Verstauben ausgesetzt scheint. Aber, was dort aufgehäuft liegt, hat in Wirklichkeit keinen Augenblick Ruhe. In den weiten Hallen des Thatsachenspeichers, dessen Ausdehnung kein Einzelner zu überschauen vermag, ist das Volk unermüdlicher Forscher Tag und Nacht an der Arbeit. Nicht das geringfügigste Bruchstück wird eingereiht, ohne daß sofort der gesamte Vorrat von verwandten Stoffen durchgeprüft wird. Und in einer Schicksalsstunde wirkt dann wohl ein scheinbar belangloser Fund auf den zusammenhanglosen Stoff wie der erschütternde Stoß, der eine gesättigte Flüssigkeit in den festen Körper des Krystalls verwandelt.

So ist es mit der langsam angesammelten Materie ergangen, die sich, als die Zeit erfüllt war, zu dem festumrissenen Charakterbilde Meister Bertrams zusammengefügt hat.

Wie so oft in der norddeutschen Kunstgeschichte hatte auch bei Meister Bertram die Urkundenforschung zuerst ihren Stoff bereit. Aus den Nachrichten,

die Lappenberg schon 1841 bekannt gab, läßt sich Meister Bertrams Leben bereits in den wesentlichen Zügen überschauen. Gleich dem der meisten norddeutschen Meister jener Zeit bewegt sich Bertrams Lebenslauf mit der gesamten wirtschaftlichen Entwickelung in aufsteigender Linie. Von 1367 an, wo er zuerst als Meister für den Rat von Hamburg arbeitet, läßt sich deutlich verfolgen, wie sein Vermögen und sein gesellschaftliches Ansehen wachsen. Zwei ausführliche Testamente, das erste von 1390, das zweite von 1410 legen seinen Familienstand, seine Vermögensverhältnisse, seine gesellschaftlichen Beziehungen dar. Im Testament von 1390 gibt Bertram an, daß er vor einer Wallfahrt nach Rom, die er zum Trost seiner Seele gelobt habe, seine Verhältnisse ordnen wolle. Und da 1410 im zweiten Testament von dem Gelübde nicht wieder die Rede ist, muß er es eingelöst haben. Eine alte Chronik lieferte Lappenberg die Notiz, daß Meister Bertram 1379 den Hauptaltar von St. Petri, der ältesten Bürgerkirche der Hamburger, ausgeführt habe. Was uns über die künstlerische und politische Stimmung und Gesinnung des Bürgertums jener fernen Zeit bekannt ist, erlaubt den Schluß, daß Meister Bertram die hervorragendste künstlerische Kraft am Ort gewesen sein muß. Aber wir erfahren aus der Angabe der Chronik noch mehr. In allen Hamburger Urkunden, auch in den beiden Testamenten, wird der Künstler einfach bei seinem Vornamen genannt. In der Chronik heißt er Bertram von Minden. Daß Minden in Westfalen gemeint sei, hat Nordhoff durch einen Fund im Archiv dieser Stadt sichergestellt. Verwandte Bertrams bemühen sich 1415 um den Nachlaß des Meisters. Damit ist seine oder seiner Familie Herkunft außer Frage gestellt, und außerdem wird sein Todesjahr mit ziemlicher Sicherheit bestimmt.

Wir konnten ihn daraufhin rund fünfzig Jahre als Meister an einem und demselben Ort nachweisen. Daß von der Hand dieses urkundlich so umfassend bekannten Meisters Arbeiten auf uns gekommen sein könnten, erschien wenig wahrscheinlich. Aber dennoch waren sie vorhanden, bekannt und von Forschern wie Gensler, Adolf Goldschmidt und Friedrich Schlie zum Teil schon veröffentlicht, und auch die im veröffentlichten Werke Bertrams waren in Museen allgemein zugänglich. Wäre nicht an einer entscheidenden Stelle die Forschung durch eine unrichtige Ueberlieferung auf falsche Pfade gelockt worden, der Zusammenhang wäre längst entdeckt.

Daß dieses Hindernis schließlich beseitigt werden konnte, war jedoch keinem Spiel des Zufalls, sondern der unmittelbaren Wirkung einer großen wissenschaftlichen That zu verdanken.

In Mecklenburg hatte Friedrich Schlies Veröffentlichung über die Kunst- und Kulturdenkmale des Landes durch den frischen knappen Ton der alles unnötige bei Seite lassenden Darstellung und durch die überall durchleuchtende Glut des Heimatgefühles eine für ein derartiges Werk umfassender Gelehrsamkeit ganz ungewöhnliche Volkstümlichkeit erlangt. Von der Regierung in weiser Erkenntnis seiner politischen Wichtigkeit ausgiebig unterstützt, konnte es trotz seines Umfanges von fünf starken Bänden in alle Pfarrhäuser und Amtsstuben bringen. Das ganze Land hat in diesen Spiegel geblickt und ist sich dadurch seiner Geschichte und ihrer Denkmäler erst recht bewußt geworden.

Von den ergänzenden und berichtigenden Zuschriften, die ihm zugiengen, hat Friedrich Schlie eine besonders wichtige auf dem letzten Kunsthistorikertage in Lübeck mitgeteilt. Im vierten Bande hatte er erwähnt, daß der berühmte Altar von 1379 in der Stadtkirche in Grabow der Ueberlieferung nach als Geschenk aus Lübeck stamme. Daraufhin hatte man in Grabow die Akten geprüft

und gefunden, daß eine Verwechslung stattgefunden. Der Altar stamme nicht aus Lübeck, er sei vielmehr von der Petrikirche in Hamburg der ausgebrannten Grabower Kirche im Jahre 1734 gestiftet worden.

Als Friedrich Schlie diese Thatsache verkündete, war den anwesenden Forschern aus Hamburg zu Mute wie den Schatzgräbern im Märchen, vor deren Augen der funkelnde Hort sich aus dunkler Tiefe ans Licht erhebt: Der Grabower Altar konnte nichts anderes sein, als das verloren geglaubte Hauptwerk von Meister Bertram.

Aber nicht wie im Märchen ist dieser Hort wieder zurückgesunken, sondern er ist für alle Zeiten geborgen und weitere Schürfungen haben ihn verdoppelt und verdreifacht. Denn es traf sich, daß die Verwaltung der Hamburger Gemäldegalerie gerade in dieser Zeit mit Nachdruck den Resten der älteren heimischen Kunst nachspürte. Ein kleiner in Hamburg erhaltener Marienaltar, der schon vorher aus stilistischen Gründen mit dem Grabower Altar in Verbindung gebracht war, der köstliche, umfangreiche Marien-Altar des Museums in Buxtehude bei Hamburg und der bis dahin als altflämisch bezeichnete Apokalypsenaltar des South Kensington Museums in London konnten Meister Bertram mit Sicherheit zugeschrieben werden, sodaß wir den Meister heute an mehr als 90 Bildkompositionen und mehr als 80 größeren und kleineren Skulpturen studieren können. Dieses Material an sicheren Werken Bertrams wird noch ergänzt durch eine Anzahl verwandter Kunstwerke in Mecklenburgischen Kirchen und im Provinzialmuseum zu Hannover, sodaß nunmehr mit einem Schlag eine Fülle von Kunstwerken, die um eine klar erkennbare Künstlerpersönlichkeit gruppiert sind, der Forschung aus einer Zeit zur Verfügung stehen, aus der wir zwar zahlreiche Künstlernamen, aber verhältnismäßig wenig Kunstwerke und fast gar keine einem bestimmbaren Meister mit Sicherheit zuzuweisende Bilder und Skulpturen besitzen.

Und da wir nicht nur die eigene Entwickelung Bertrams verfolgen können, sondern auch die seines Nachfolgers Meister Franckes, dessen Werke jetzt den köstlichsten Schatz der Hamburger Kunsthalle bilden, so sind wir unversehens in der Lage, die künstlerische Entwickelung eines Vororts der norddeutschen Kunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts durch zwei Geschlechter hindurch in ihren Hauptmomenten zu überschauen. Das ist nicht nur ein Gewinn für die Lokalgeschichte, denn es handelt sich um das kritische Zeitalter, das die Grundlagen der bis in unsere Tage in ununterbrochenem Strom weiter entwickelten und noch nicht abgeschlossenen malerischen Anschauungen gelegt hat.

* * *

Bertrams Charakterbild läßt sich vorläufig nur von einer Seite darstellen. Vor uns liegt, was er an Stoffen und Ausdrucksmitteln besitzt, woher er sie hat, wissen wir noch nicht, denn von seinen Vorgängern in Hamburg sind ein Jahrhundert vor seinem Auftreten nur die Namen bekannt. Die allgemeine Verwandtschaft mit der westfälischen Kunst ist bei den Gemälden, die nun als Bertrams Eigentum erkannt sind, bereits früher betont worden. Aber es fehlen die Werke der westfälischen Tafelmalerei, die vielleicht als Quelle seiner Kunst zu gelten hätten. Ueber die Auskunft, die sich aus der Miniaturmalerei gewinnen läßt, sind die Untersuchungen erst im Gange. Vorläufig hat Bertram als einer der ersten Vertreter jenes in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufkeimenden malerischen Stils zu gelten, der aus dem Flächenhaften ins Räumliche, in der Behandlung der Form von der Kalligraphie,

wenn auch noch nicht zum Naturstudium so doch zur Wiedergabe deutlicher Erinnerungsbilder, bei der Farbe vom rezeptmäßigen Ausmalen der Umrißlinien zu malerischer Licht- und Schattenbehandlung, bei Gesichtern und Händen zur Angabe des Fleischtons übergeht. Es ist wahrscheinlich gemacht worden, daß diese neue Anschauung, aus Italien stammend, durch die Kulturblüte des päpstlichen Avignon dem Norden vermittelt sei. Auf welchem Wege sie die entlegenen Grenzländer des Nordens erreicht hat, so daß Bertram schon 1379 mit beiden Füßen auf ihrem Boden steht, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis.

Daß die Stoffe, die Bertram behandelt, sehr seltener Art sind, liegt weniger an ihm, als seinen Auftraggebern. Auf dem Altar der Petrikirche hatte er die ganze Heilsgeschichte zu erzählen, nicht typologisch, sondern als ein fortlaufendes Ereignis. Allein neun von den zwölf erhaltenen Tafeln behandeln das alte Testament, in jener Zeit, wie es scheint auf Tafelbildern ohne Parallele. Zeitlich steht diesem Werk am nächsten der Apokalypsen-Altar in London, der auf den Außenflügeln einige seltene Legenden enthält, darunter besonders ergreifend erzählt die Geschichte der Maria Magdalena. Der kleine Altar aus dem Harvestehuder Kloster in Hamburg und der größere Buxtehuder Altar, des Meisters spätestes und reifstes Werk, sind dem Leben der Jungfrau Maria gewidmet. Es fehlt somit im Bilderschatze Bertrams, soweit er auf uns gekommen, die ganze Passionsgeschichte. Doch geben vielleicht die seiner Kunst nahestehenden Altäre in Mecklenburg und Hannover über seine Auffassung dieses Stoffes noch einmal Auskunft.

Nur bei dem Apokalypsen-Altar läßt sich heute schon sagen, daß die Behandlung auf französische Vorbilder weist. Wahrscheinlich konnte Bertram dafür ein Manuskript benutzen, an das er sich inhaltlich sehr eng anschloß. Die Apokalypsenbilder fallen denn auch aus dem Gesamtwerk heraus, ihr Aufbau gehorcht ganz besonderen Gesetzen. Im Marienleben, in den Bildern aus dem alten Testament bewegt sich Bertram weit freier. Am freiesten da, wo er selten behandelte Stoffe zu gestalten hat.

Er zeigt sich darin als ein Erzähler von hoher dramatischer Kraft und Vielseitigkeit.

Wir sehen bei seiner frisch zu packenden Art dieselben Anlagen lebendig, die auf allen Höhepunkten der deutschen Kunst wieder auftauchen. Er charakterisiert von innen heraus. Jede Gebärde hat ihren Ursprung in einer seelischen Stimmung. Da liegt der alte blinde Isaak auf seinem Lager, er ist wirklich der Typus eines blinden alten Mannes, die Bewegung des Kopfes, der Ausdruck des Mundes und der Augen machen es dem ernsten Blick fühlbar. Mit der einen Hand tastet er nach der Hand des rauhen Esau, der mit Bogen und Pfeil vor seinem Lager steht, die andere macht die schmerzlich-verzichtende Gebärde, die der Rede an seinen Sohn entspricht: Siehe, ich bin alt geworden. Hinter seinem Lager lauscht Rebekka, sie hat die Verheißung des Segens gehört und hebt, erschrocken die Augen schließend, die übereinandergeschlagenen Hände ans Kinn. — Beim Segen Jakobs hat sich der alte blinde Isaak von seinem Lager über den zögernden Jakob gebeugt. Mit der Linken tastet er nach dem rauhen Hals des Verkleideten, mit der Rechten befühlt er seine mit Pelz umhüllte Hand. Rebekka steht hinter den Lieblingssohn und schiebt ihn mit beiden Händen dem Blinden zu. — Auch im großen Marienleben spricht sich Bertrams Erzählungskunst in einer Fülle ursprünglicher Züge aus. Bei der Geburt der Jungfrau ruht Mutter Anna auf ihrem Lager, von einer Magd bedient, während eine andere Dienerin das Kind badet. Die Mutter hat eben

ihre erste Nahrung genommen. Aber die Hand, die die Schüssel hält, ist ihr in den Schoß gesunken, und zur Magd gewandt preßt sie wie im plötzlichen Schmerz mit unmißdeutbarer Gebärde die rechte auf die Brust. Sie hat die Muttermilch aufquellen gefühlt. — Mit dem Jesuskinde sitzt die Jungfrau Maria in ihrem Gemach, sie strickt mit langen hölzernen Nadeln einen Kittel für das Kind, das am Boden hockt und, den Kopf in die Hand gestützt, ein Gebetbuch betrachtet. Eben erhebt es, während die stützende Hand stehen bleibt, das Haupt. Es hat Schritte gehört, und wie es sich umsieht, treten zwei große ernste Engel heran, der eine mit Lanze und Dornenkrone, der andere mit dem Kreuz.

Herrliche Bildermotive sieht der alte Meister in der Legende der Maria Magdalena. Auf einsamer Waldheide kniet sie nackt vor den heiligen Bischof, der mit seinen Begleitern in glänzendem Zuge zu ihr gekommen, um ihr das Sakrament zu reichen. Nackt im Schmuck ihres goldenen Haares liegt sie als Leiche lang ausgestreckt unter den Bäumen des Waldes, durch deren Kronen Engel mit Weihrauchfässern herabschweben.

Daß diese Neigung, zu erzählen und zu fabulieren, im Wesen Bertrams liegt, scheint mir durch seine Auffassung des Tierlebens bestätigt. Als Gott Vater die Tiere schafft, steht der Wolf neben dem Schaf, und ohne die Gegenwart des Schöpfers zu scheuen, packt er es sofort bei der Gurgel, daß das Blut aufspritzt. Freilich geschieht das noch außerhalb des Paradieses. — Joachim, der Vater der Jungfrau, ist in die Einsamkeit geflohen. Ueber einem Abhang, auf dem eine Schafheerde weidet, erheben sich die Stämme des den Hügel krönenden Waldes. Zwei Böcke stoßen sich, ein Mutterschaf säugt das Lamm, das mit erhobenem Kopf und schlagendem Schwanz unter der Mutter kniet. Zwischen den Stämmen im Dunkel des Waldes aber lauert, als Schattenriß kaum sichtbar, mit glühenden Augen der Wolf.

Vor diesem ältesten abgeschlossenen deutschen Tierbild dürfen wir uns wohl daran erinnern, daß Bertram dem niederdeutschen Boden angehört, auf dessen holländischem Teil später das Tierbild als besondere Gattung zuerst gepflegt werden sollte. Es verdient in diesem Zusammenhang hervorgehoben zu werden, daß Bertram überall sehr scharf das Tierleben beobachtet. Er kennt eine Ziege mit Ramsnase und Hängeohren, die er wohl kaum wo anders als auf der Pilgerschaft in Italien gesehen hat; er schildert einen Steinbock mit langen Hörnern, der am Baum hinaufstrebt und den Kopf nach den Blättern umwendet, bei der Schöpfung der Tiere fehlen der Stör mit dem gepanzerten Rücken und Hummer und Taschenkrebs nicht.

Der glückliche Zufall, daß auf den verschiedenen Altären Bertrams einige Szenen sich zwei-, drei-, ja in einem Falle, bei der Verkündigung, sogar fünf Mal wiederholen, gewährt einen Einblick in Bertrams Schaffensart, der uns bei anderen Künstlern seines Zeitalters völlig versagt ist.

Er bindet sich an kein Schema. Unter den fünf Darstellungen der Verkündigung kommen drei von Grund aus verschiedene Typen vor, und selbst bei den in der Anlage verwandten ist das Motiv der Bewegung beim Engel wie bei der Maria jedes mal neu. Dasselbe gilt von den Wiederholungen der Geburt und der Anbetung der Könige. Wir würden uns darnach wohl berechtigt halten, Meister Bertram auch bei den nur einmal vorkommenden Szenen als Erfinder der neuen Gedanken anzusehen.

Der hervorragenden Gabe der Erzählung stehen bei Bertram sehr primitive, oft unzulängliche, zuweilen aber auch auffallend fortgeschrittene Ausdrucksmittel zu Gebot.

Als Hintergrund kennt er natürlich nur die neutrale goldene Fläche. Innenräume deutet er auf seinem großen Altar von 1379 nur durch einen Baldachin an, dem er wohl einmal eine Holzdecke unterspannt. Aber auf dem Marienleben kniet die Jungfrau im Gebet vor dem Fenster ihres Zimmers und durch das Fenster neigt sich der Engel zu ihr. Ueberall tauchen dabei die ersten Versuche der perspektivischen Darstellung selbst reich gegliederter Körper auf. Durch die Anordnung der Figuren weiß er schon eine auffallende Illusion des Raumes zu erreichen. Bei der Einsetzung des Paradieses steht Adam vom Rücken gesehen im Vordergrund und überschneidet mit dem Ellbogen die rechts weiter hinten stehende und von vorn gesehene Eva. Während von links im Profil Gott Vater sich über die Mauer des Gartens beugt.

Das Nackte ist Erinnerung und Ahnung. Aber am Körper Adams tritt der Sägemuskel schon deutlich hervor. Den Fingern fehlen noch die Gelenke. Doch werden auf den spätesten Bildern schon die Lichter auf den Knochen der Handrücken angedeutet. Die Köpfe der herkömmlich und auswendig dargestellten Szenen der Geburt Christi auf dem ältesten Altar sind leer und kalligraphisch. Auf den Bildern aus dem alten Testament jedoch, für die es keine alte Ueberlieferung gab, treten ganz neue energische Charakterköpfe auf, wie die Studie des blinden Isaak und des schreienden Knaben Isaak auf dem Opferaltar, und auch auf dem Marienleben sind die Köpfe stellenweise schon als wirkliche Charakterschilderungen beabsichtigt. Bei der Proportion des menschlichen Körpers fehlt freilich jede Sicherheit. Auffallend ist dagegen das fein entwickelte Gefühl für die völlige Deutlichkeit der Bewegung. So vergißt er nicht bei fliegenden Engeln und bei der knieenden Maria unter dem Gewand beide Fersen anzudeuten. Verkürzungen versucht er wohl, wie bei der Gestalt des Esau, aber sie mißlingen ihm völlig. In all diesen Dingen zeigt jedoch das späteste Werk, der große Marien-Altar, entschiedenen Fortschritt.

Bei seiner Skulptur und — hier vielleicht in bewußtem Archaismus — bei seiner Gestalt Gott Vaters auf den Tafelbildern hält er an der stark geschwungenen Linie fest, die die eine Hüfte heraustreibt. Auch das Gewand Gott Vaters ist altertümlich gefaltet, während er sonst, und mit der Zeit immer energischer, die ganz naturalistische Faltengebung eines weichen, dünnen, aber schweren Seidenstoffes pflegt.

Seine Farbe erscheint ungemein fortgeschritten, und oft gemahnt er schon an die reife Kunst seines großen Nachfolgers, Meister Franckes, der zu den reichst begabten deutschen Farbenkünstlern aller Zeiten gehört. Ungemein edel weiß Bertram schon das tonige Weiß einzufügen, und die Abwägung, Verteilung und Benachbarung der Farben auf dem einzelnen Bilde konnte nur einer ausgesprochen koloristischen Begabung gelingen. Einmal gibt er den Gestalten auf den Außenflügeln eines Altars einen dunkeln, fast schwarzen Grund, auf dem die farbigen Gewänder in blühender Pracht leuchten. Bei dieser koloristischen Anlage dürfen die Mängel seiner Zeichnung um so weniger überraschen, wenn man seine einsame Stellung in dem kleinen, entlegenen Ort mit kaum 20 000 Einwohnern in Rechnung zieht, wo er weder durch den Wettstreit mit einer Schar gleichwertiger Begabungen, noch durch eine starke akademische Tradition, noch durch ein benachbartes Kunstzentrum höherer Stufe Antrieb und Anregung erhalten konnte.

Alles in allem tritt uns somit Meister Bertram als eine der ragenden Begabungen jenes Zeitalters entgegen, wo zugleich im Norden wie im Süden Deutschlands eine üppige Kunstblüte sich ankündigte. Sie ist im Norden rasch

dahingewelkt. Man pflegt heute wohl die Kunst als das Erzeugnis verfallender Zeiten auszugeben. Aber es geht durchaus nicht an, sie unter eine so einseitige Formel zwingen zu wollen. Sie ist viel öfter ein Ausdruck überschüssiger Lebenskraft oder die erste Lebensäußerung aufstrebender Energie, und sie pflegt anzuwelken in dem Moment, wo die Lebensenergie des Volkes einzuschlafen beginnt.

So haben mit der sinkenden politischen Energie die norddeutschen Stämme im 15. Jahrhundert auch ihre künstlerische Selbständigkeit verloren. Die Keime, die in Bertrams Marienleben und in seiner Apokalypse stecken, haben nicht in den Hansastädten Blüte und Frucht getragen, sondern ein Jahrhundert später in Nürnberg.

* * *

Als Ergebnis des glücklichen Zusammenwirkens der historischen Forschung und der Museumspraxis bietet die Entdeckung Meister Bertrams willkommenen Anlaß, am Jubeltage des germanischen Museums zu betonen, daß die Aufgaben der historischen Sammlungen noch entfernt nicht erschöpft sind, und des Gewinnes an Forschungsmitteln, Forschungsarten und Forschungsgebieten zu gedenken, die die Wissenschaft der fachmännischen Verwaltung und Ausbildung der Museen im 19. Jahrhundert verdankt.

Tägliche und stündliche Beschäftigung mit den Dingen selbst, Trieb und Zwang beständig zu vergleichen, der Blick auf die Urkunde vom Standpunkt des Denkmals, haben die Forschung um ein kritisches Rüstzeug bereichert, das nur in der Museumspraxis ausgefeilt werden konnte. Auf zahlreichen Gebieten hat die systematische Sammeltätigkeit des neunzehnten Jahrhunderts die stofflichen Grundlagen für neue Wissenschaften gelegt, auf einigen, wie bei der Vorgeschichte, neue Wissenschaft unmittelbar erzeugt. Nächst der Schöpfung und Ausbildung der Sammlungen selbst ist die wissenschaftliche Leistung der unanfechtbarste Gewinn, den die historischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts unserer Kultur bisher gebracht haben. Die unmittelbare Anregung der Produktion, eine Zeit lang ihre überwiegende Thätigkeit, war in diesem Umfang naturgemäß nur vorübergehend wirksam und wird von unserem Geschlecht, das ihren Ueberschwang zu bekämpfen hatte, in ihrer geschichtlichen Bedeutung und Notwendigkeit wohl zu gering geachtet.

Das zwanzigste Jahrhundert tritt nun mit den historischen Museen als Anstalten im Staatsbesitz ein Erbe von Organismen mit unabsehbarer Ausbildungsfähigkeit an. Im Bewußtsein dieses neuen Besitzes, über den kein früheres Jahrhundert verfügte, können wir alle kritischen Bedenken, die sich gegen die Form, ja gegen das Dasein der Museen richten, als willkommene Hilfsmittel bei ihrer weiteren Entwickelung begrüßen. Denn daß die heutige Form nicht die endgültige sein kann, fühlt niemand tiefer als die Leiter der Museen selbst.

Wie alles, was die Menschheit schafft, ist auch das historische Museum durchaus nicht so sehr, wie es den Anschein haben kann, ein aus verstandsmäßiger Ueberlegung entstandenes Abstractum, sondern vielmehr aus dunkelm Trieb und Drang geboren und im besten Falle mit ganzem Willen entwickelt worden.

Als am Anfang des 19. Jahrunderts mit der Einrichtung der neuen bürgerlichen Gesellschaft der Inhalt der alten Schlösser und Kirchen, Patrizierpaläste, Bürger- und Bauernhäuser durch das geheimnisvoll plötzliche Nachlassen pflegender Tradition beweglich wurde, verbanden sich mit dem Wunsch zu retten wohl von der ersten Stunde an wissenschaftliche und kulturelle Ab-

sichten, aber doch mehr in instinktmäßiger Ahnung ferner Ziele und Zwecke. Tausend Versuche wurden angestellt und aufgegeben. Wie es damit im Einzelnen verlaufen ist, können wir heute noch nicht oder nicht mehr sagen, denn über die Geschichte des Museumgedankens, der noch etwas ganz anderes ist als seine Erscheinung in der Thatsache des Museums, sind wir noch durch keine Sonderuntersuchung aufgeklärt. Wir können nur sagen, daß vom Museum gilt, was das Gesetz aller menschlichen Einrichtungen ist, es war bald mehr, bald weniger, aber nie genau das, wofür es gerade gehalten wurde. Für die Weiterführung der Aufgaben, die dem Museum gesteckt sind, wäre eine Einsicht in seine Entwicklung nicht ohne Gewinn.

Dunkelheit, wenn wir zurückblicken, Dämmerung auf dem Wege vor uns, nur daß wir doch schon in großem Schattenriß das Wesen der Aufgabe, die unser harrt, vor uns sehen. Es ist die organische Eingliederung des Museums in das gesamte nationale Bildungswesen, mit dem es bisher nur hie und da zufällige Berührungspunkte hatte, aber keine lebendige Verbindung eingegangen war. Diesem elementaren Entwickelungsproblem gegenüber treten alle Fragen über die Lösung der Museumsgrundrisse, die wissenschaftliche oder künstlerische Anordnung der Gegenstände in zweite Linie, da sie ja im letzten Grunde von der Beantwortung der Kernfrage abhängen.

Ein Volk ist umso stärker, je mehr Empfindungen und Gedanken in allen Herzen und allen Köpfen lebendig sind, je mehr von den großen nationalen Werken und Thaten als allen gemeinsamer Besitz gefühlt und geliebt werden. Wir können nach außen keine Kraft äußern, die wir nicht in uns besitzen. Jeder Einzelne muß die bildende Kraft und den Willen der Edelsten seines Volkes in sich wirksam fühlen. Das gibt im Innern den festen Boden, auf dem sich alle Glieder des Volkes verstehen und eins fühlen, und nach außen das starke Bollwerk, das das Volkstum bewahrt.

Mit diesen Forderungen gemessen, kann der heutige Zustand unserer nationalen Bildung uns nicht das Gefühl der Beruhigung gewähren.

An der Erkenntnis und Auswahl dessen, was den gemeinsamen Bildungsgehalt unseres Volkes auszumachen hat, werden bewußt oder unbewußt — und besser bewußt als unbewußt — wie die historische Forschung, so auch die historischen Museen mitzuarbeiten haben.

Nicht zuletzt das Germanische Museum, dessen Name schon Programm ist, das in einer Zeit tiefer Niedergeschlagenheit von mutigen Männern gegründet wurde, um unser Volk die Erkenntnis der Kräfte zu lehren, die bei seiner kulturellen Entwicklung an der Arbeit gewesen sind. Es liegt etwas von einem dunklen Zauber in dem Namen allein. Selbst der Ungebildete, der den Vorhof des Germanischen Museums betritt, fühlt sich geheimnisvoll berührt von einem Hauch, der von fernen Urquellen herüberweht.

Und wenn wir fragen, was den weitschauenden energischen Begründern und Entwicklern des Germanischen Museums bis auf unsere Tage die opferwillige Hülfe des ganzen deutschen Volkes gesichert hat und ferner sichern wird, so müssen wir die Antwort in der nationalen Idee suchen, die sein Name ausdrückt.

Das Germanische Museum, wie es nun über alle Hoffnung köstlich vor unseren Augen steht, darf zugleich als ein Geschenk der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes an die Stadt Nürnberg gelten. Und wir müssen uns heute sagen, daß, als unter den deutschen Städten die Wahl der Beschützerin der vaterländischen Anstalt getroffen wurde, ein Gefühl für das Ziemende die Männer bewegt hat, die endgültig für Nürnberg stimmten.

Sie konnten sich auf die alten Ehren Nürnbergs berufen, seine Kunst, in der die deutsche Gesamtkunst gipfelt, seine alte politische Bedeutung, seinen Einfluß als Ausgangspunkt grundlegender Erfindungen.

Aber vielleicht hat sie ein jüngeres Verdienst der herrlichen Stadt geleitet.

An dem berückenden Bilde Nürnbergs, wie es mit den Mauern und Zinnen, mit Erkern und Türmen um die ragende Herrlichkeit seiner Burg gelagert ist, hat das Deutsche Volk vom Ende des 18. Jahrhunderts an und zur Zeit der Auflösung seines politischen Körpers das eigene künstlerische Wesen verstehen und lieben gelernt. Am Bilde Nürnbergs hat es zuerst erfaßt, daß es neben dem klassischen Ideal ein nordisch-germanisches gibt. Kein zweites deutsches Städtebild hat durch sein bloßes Dasein so mächtig auf die Phantasie des ganzen Volkes gewirkt, keines lebt in seinem Herzen mit so persönlichem Antlitz. Am Stadtbild Nürnbergs hat sich das inbrünstige Wesen der deutschen Romantik entzündet, und wir dürfen es nicht vergessen, daß die romantische Stimmung und das romantische Gefühl der Brunn der wissenschaftlichen Erforschung und des wissenschaftlichen Verständnisses unserer deutschen Stammesart und Entwickelung geworden ist.

Nürnberg genoß bis zur Auflösung des alten Reichs durch ein halbes Jahrtausend ein so überragendes Ansehen, daß seinen sicheren Mauern, seiner gefestigten Staatsverfassung die Hut der Reichskrone und der Reichskleinodien anvertraut war.

Fünfzig Jahre nach dem großen Zusammenbruch hat die Einmütigkeit der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes dem Schutz derselben Stadt im Germanischen Museum ein anderes Reichskleinod übergeben: das sichtbare Symbol ihres Glaubens an eine deutsche Kultur. Alfred Lichtwark.

Lose Blätter.

Auftritte aus Hebbels Dramen.

Vorbemerkung. Wir drucken an anderer Stelle die Würdigung ab, die Bartels in seiner Literaturgeschichte Friedrich Hebbel widmet. Uns Heutigen gilt dieser ja als einer der größten, vielleicht als der größte unserer nachklassischen Dichter und jedenfalls als der größte ihrer Dramatiker, damals aber, als Bartels seine unermüdliche Propaganda für Hebbel begann und als Hebbels Werke noch nicht „frei" waren, damals, vor zwei Jahrzehnten, kannten selbst unter den Gebildeten nur wenige mehr als den Namen von Hebbel: man stellte ihn als einen „Kraftdramatiker" neben Grabbe oder glaubte ihn mit Heyses Scherz abgethan von dem Dichter, dessen Phantasie unterm Eise brütet. Heut hat der Glaube der Hebbel-Gemeinde gesiegt, wahrhaft für sich erobert aber haben wohl immer noch nicht allzuviele die Hebbelsche Poesie. Hebbels Kunst ist schwer, in vielem sehr schwer zugänglich, wenn man sich nicht mit dem Aufenthalt in den Vorhöfen ihrer Tempel begnügen will.

Wir geben in Nachfolgendem einige Szenen aus Hebbels Dramen mit der besonderen Absicht, die Hebbelsche Schönheit, die oft geleugnete, deutlich zu machen. Die erste dieser Szenen, aus „Maria Magdalene" (II, 1), ist zwar mehr für die Art der Hebbelschen Charakterisierungsweise bezeichnend — als echter norddeutscher Mensch, der zur Selbstbeobachtung neigt und am liebsten ganz bewußt sein und handeln möchte,

läßt der Dichter auch seine Leute gern sich selbst charakterisieren. Doch wird heut niemand mehr die ergreifende Lebenswahrheit seines Meister Anton leugnen und dem hier und da geäußerten Vorwurfe zustimmen, er habe zu viel vom Musikus Miller. Meister Anton und Musikus Miller stehen schon als Norddeutscher und Süddeutscher sehr selbständig neben einander, und zudem, um es schlagwortartig auszudrücken: mit Musikus Miller kann man auch sehr gemütlich im Wirtshause sitzen, Meister Anton aber ist der beste Nachbar in der Kirche. — Die echte Hebbelsche Schönheit hat schon der kleine Monolog der Klara, zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen Hebbels überhaupt aber gehört die große Scheideszene des dritten Akts, wo Bruder und Schwester in größter innerer Erregung neben einander hergehen, und nur hier und da Worte wie aus fremden Welten von einem zum andern herüberschallen. Man sollte dieser Szene nicht nachrechnen, man sollte nicht mit naturalistischer Dogmatik an sie herantreten (obgleich sie auch dann wohl bestände), man sollte „schauen", sollte ihren Gefühlshintergrund nachfühlen. Am stärksten freilich wirkt sie von der Bühne herab; überhaupt erkennt man Hebbels ganze Kraft wie die Shakespeares erst bei einer guten Aufführung. — Auch die Szene aus „Herodes und Mariamne" ist eine Scheideszene, eine jener, wo die Worte wirklich wie von jenseits des Grabes herüberzukommen scheinen. Auch sie bedarf kaum eines Kommentars: Mariamne, die Gattin Herodes des Großen, enthüllt, zum Tode verurteilt, dem Römer Titus die Beweggründe ihres Handelns. Ihr Mann, der sie auch nach seinem Tode keinem andern gönnt, hat sie zweimal, als sein Reich und sein Leben in Gefahr waren, unters Schwert gestellt, und sie rächt sich, indem sie, des Ehebruchs angeklagt, schweigt. Der zum Schluß erwähnte Aristobulus war Mariamnens Bruder, den Herodes töten ließ. — Aus „Gyges und sein Ring" geben wir die schöne Rede über den Schlaf der Welt, die beweist, daß dem Dichter auch die klassische Schönheit der Sprache sehr wohl erreichbar war. Beim Lesen von Hoffmannsthals sogenannten Dramen kann der Eindruck entstehen, als hätte er die Sprache gerade des „Gyges" studiert. — Die mächtigste dramatische Szene, die Hebbel je geschrieben, ist doch wohl die Domszene in den „Nibelungen" mit jener grandiosen heidnischen Leichenprobe, vor der man auch die Anhänger eines nüchternen Rationalismus wohl nicht erst dahin zu bekehren braucht, daß der Dichter nicht bloß das Recht, sondern die Pflicht hat, seine Menschen sehen zu lassen, was ihre Zeit wirklich sah, wenn nur dadurch etwas Menschlich-Bedeutungsvolles poetisch verkörpert wird. Wie „Hamlet" nicht ohne den Geist, so sind die „Nibelungen" auch nicht ohne das altgermanische Gottesgericht denkbar. Bei der Bühnendarstellung reflektiert man natürlich überhaupt nicht, da ist man von der Vorstellung des Blutfließens zu stark ergriffen. Nochmals, Hebbel wirkt wie Shakespere am stärksten von der Bühne, aber auch er thut es, ohne irgendwie „Theatraliker" zu sein; er war eben der geborene Dramatiker. Selbst wo uns beim Lesen etwas zu knapp, nackt und dürr erscheint, ersehen wir bei der Aufführung den Grund der Oekonomie. Das Drama braucht diese. Auch was beim Lesen als Berechnung ausschaut —

in Wirklichkeit berechnete Hebbel nie, da er wie im Fieber schuf —, gewinnt bei der Aufführung meist ein ganz anderes Gesicht. Wir verweisen auf die Stelle in der „Maria Magdalene", wo Karl singt: „Wär gern hineingesprungen", während seine Schwester in der That in den Brunnen springt. Das ist nicht ausgeklügelt, sondern unwillkürlich gekommen, und hören wir es nun auf der Bühne, so durchschauert es uns.

Von Hebbels Werken liegt jetzt schon eine ganze Reihe von Ausgaben vor. Eine schöne neue ist in B. Behrs Verlag zu Berlin im Erscheinen begriffen, eine recht gute schlichter ausgestattete hat Krumm bei Hoffmann & Campe in Hamburg herausgegeben.

*

Aus „Maria Magdalene."

Zimmer im Hause des Tischlers. Abend.

Karl (tritt ein). Kein Mensch daheim! Wüßt' ich das Rattenloch unter der Thürschwelle nicht, wo sie den Schlüssel zu verbergen pflegen, wenn sie alle davongehen, ich hätte nicht hinein können. Nun, das hätte nichts gemacht! Ich könnte jetzt zwanzigmal um die Stadt laufen und mir einbilden, es gäbe kein größeres Vergnügen auf der Welt, als die Beine zu brauchen. Wir wollen Licht anzünden! (Er thut's.) Das Feuerzeug ist noch auf dem alten Platz, ich wette, denn wir haben hier im Hause zweimal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halb zehn Uhr muß man müde sein! Vor Martini darf man nicht frieren, nach Martini nicht schwitzen! Das steht in einer Reihe mit: Du sollst Gott fürchten und lieben! Ich bin durstig! (Ruft.) Mutter! Pfui! Als ob ich's vergessen hätte, daß sie da liegt, wo auch des Bierwirts Knecht sein Nußknackermaul nicht mehr mit einem Ja Herr! aufzureißen braucht, wenn er gerufen wird! Ich habe nicht geweint, als ich die Totenglocke in meinem finstern Turmloch hörte, aber — Rotrock, du hast mich auf der Kegelbahn nicht den letzten Wurf thun lassen, obgleich ich die Boßel schon in der Hand hielt, ich lasse dir nicht zum letzten Atemzug Zeit, wenn ich dich allein treffe, und das kann heut Abend noch geschehen, ich weiß, wo du um zehn zu finden bist. Nachher zu Schiff! Wo die Klara bleibt! Ich bin ebenso hungrig, als durstig! Heut ist Donnerstag, sie haben Kalbfleischsuppe gegessen. Wär's Winter, so hätt's Kohl gegeben, vor Fastnacht weißen, nach Fastnacht grünen! Das steht so fest, als daß der Donnerstag wiederkehren muß, wenn der Mittwoch dagewesen ist, daß er nicht zum Freitag sagen kann: geh' du für mich, ich habe wunde Füße!

Klara (tritt ein).

Karl. Endlich? Du solltest auch nur nicht so viel küssen! Wo sich vier rote Lippen zusammenbacken, da ist dem Teufel eine Brücke gebaut! Was hast du da?

Klara. Wo? Was?

Karl. Wo? Was? In der Hand!

Klara. Nichts!

Karl. Nichts? Sind das Geheimnisse? (Er entreißt ihr Leon-

hards Brief.) Her damit! Wenn der Vater nicht da ist, so ist der Bruder Vormund!

Klara. Den Fetzen hab' ich festgehalten, und doch geht der Abendwind so stark, daß er die Ziegel von den Dächern wirft! Als ich an der Kirche vorbeiging, fiel einer dicht vor mir nieder, so daß ich mir den Fuß daran zerstieß. O Gott, dacht' ich, noch einen! und stand still! Das wäre so schön gewesen, man hätte mich begraben und gesagt: sie hat ein Unglück gehabt! Ich hoffte umsonst auf den zweiten!

Karl (der den Brief gelesen hat). Donner und — Kerl, den Arm, der das schrieb, schlag' ich dir lahm! Hol' mir eine Flasche Wein! Oder ist deine Sparbüchse leer?

Klara. Es ist noch eine im Hause. Ich hatte sie heimlich für den Geburtstag der Mutter gekauft und beiseite gestellt. Morgen wäre der Tag — (Sie wendet sich.)

Karl. Gib sie her!

Klara (bringt den Wein).

Karl (trinkt hastig). Nun könnten wir denn wieder anfangen. Hobeln, Sägen, Hämmern, dazwischen Essen, Trinken und Schlafen, damit wir immer fort hobeln, sägen und hämmern können, Sonntags ein Kniefall obendrein: ich danke dir, Herr, daß ich hobeln, sägen und hämmern darf! (Trinkt.) Es lebe jeder brave Hund, der an der Kette nicht um sich beißt! (Er trinkt wieder.) Und noch einmal: er lebe!

Klara. Karl, trink' nicht so viel! Der Vater sagt, im Wein sitzt der Teufel!

Karl. Und der Priester sagt, im Wein sitzt der liebe Gott. (Er trinkt.) Wir wollen sehen, wer recht hat! Der Gerichtsdiener ist hier im Hause gewesen — wie betrug er sich?

Klara. Wie in einer Diebsherberge. Die Mutter fiel um und war tot, sobald er nur den Mund aufgethan hatte!

Karl. Gut! Wenn du morgen früh hörst, daß der Kerl erschlagen gefunden worden ist, so fluche nicht auf den Mörder!

Klara. Karl, du wirst doch nicht —

Karl. Bin ich sein einziger Feind? Hat man ihn nicht schon oft angefallen? Es dürfte schwer halten, aus so vielen, denen das Stück zuzutrauen wäre, den rechten heraus zu finden, wenn dieser nur nicht Stock oder Hut auf dem Platz zurückläßt. (Er trinkt.) Wer es auch sei: auf gutes Gelingen!

Klara. Bruder, du redest —

Karl. Gefällt's dir nicht? Laß gut sein! Du wirst mich nicht lange mehr sehen!

Klara (zusammenschaudernd). Nein!

Karl. Nein? Weißt du's schon, daß ich zur See will? Kriechen mir die Gedanken auf der Stirn herum, daß du sie lesen kannst? Oder hat der Alte nach seiner Art gewütet, und gedroht, mir das Haus zu verschließen? Pah! Das wär' nicht viel anders, als wenn der Gefängnisknecht mir zugeschworen hätte: du sollst nicht länger im Gefängnis sitzen, ich stoße dich hinaus ins Freie!

Klara. Du verstehst mich nicht!

Karl (singt). Dort bläht ein Schiff die Segel,
Frisch saust hinein der Wind!

Ja, wahrhaftig, jetzt hält mich nichts mehr an der Hobelbank fest! Die Mutter ist tot, es gibt keine mehr, die nach jedem Sturm aufhören würde, Fische zu essen, und von Jugend auf war's mein Wunsch. Hinaus! Hier gedeih' ich nicht, oder erst dann, wenn ich's gewiß weiß, daß das Glück dem Mutigen, der sein Leben aufs Spiel setzt, der ihm den Kupferdreier, den er aus dem großen Schatz empfangen hat, wieder hinwirft, um zu sehen, ob es ihn einsteckt, oder ihn vergoldet zurückgibt, nicht mehr günstig ist.

Klara. Und du willst den Vater allein lassen? Er ist sechzig Jahr!

Karl. Allein? Bleibst du ihm nicht?

Klara. Ich?

Karl. Du! Sein Schoßkind! Was wächst dir für Unkraut im Kopf, daß du fragst? Seine Freude laß ich ihm, und von seinem ewigen Verdruß wird er befreit, wenn ich gehe, warum sollt' ich's denn nicht thun? Wir passen ein- für allemal nicht zusammen, er kann's nicht eng genug um sich haben, er möchte seine Faust zumachen und hineinkriechen, ich möchte meine Haut abstreifen, wie den Kleinkinderrock, wenn's nur ginge! (Singt.)

Der Anker wird gelichtet,
Das Steuer flugs gerichtet,
Nun fliegt's hinaus geschwind!

Sag' selbst, hat er auch nur einen Augenblick an meiner Schuld gezweifelt? Und hat er in seinem überklugen: Das hab' ich erwartet! Das hab' ich immer gedacht! Das konnte nicht anders enden! nicht den gewöhnlichen Trost gefunden? Wärst du's gewesen, er hätte sich umgebracht! Ich möcht' ihn sehen, wenn du ein Weiberschicksal hättest! Es würde ihm sein, als ob er selbst in die Wochen kommen sollte! Und mit dem Teufel dazu!

Klara. O, wie das an mein Herz greift! Ja, ich muß fort, fort!

Karl. Was soll das heißen?

Klara. Ich muß in die Küche — was wohl sonst? (Faßt sich an die Stirn.) Ja! Das noch! Darum allein ging ich ja noch wieder zu Hause! (Ab.)

Karl. Die kommt mir ganz sonderbar vor! (Singt.)

Ein kühner Wasservogel
Kreist grüßend um den Mast!

Klara (tritt wieder ein). Das Letzte ist gethan, des Vaters Abendtrank steht am Feuer. Als ich die Küchenthür hinter mir anzog, und ich dachte: Du trittst nun nie wieder hinein! ging mir ein Schauer durch die Seele. So werd' ich auch aus dieser Stube gehen, so aus dem Hause, so aus der Welt!

Karl (singt, er geht immer auf und ab, Klara hält sich im Hintergrund).

Die Sonne brennt herunter,
Manch Fischlein, blank und munter,
Umgaukelt keck den Gast!

Klara. Warum thu' ich's denn nicht? Werd' ich's nimmer thun? Werd' ich's von Tag zu Tag aufschieben, wie jetzt von Minute zu Minute, bis — Gewiß! Darum fort! — Fort! Und doch bleib' ich stehen! Ist's mir nicht, als ob's in meinem Schoß bittend Hände aufhöbe, als ob Augen — (Sie setzt sich auf einen Stuhl.) Was soll das? Bist du zu schwach dazu? So frag' dich, ob du stark genug bist, deinen Vater mit abgeschnittener Kehle — (Sie steht auf.) Nein! Nein! — Vater unser, der du bist im Himmel — Geheiliget werde dein Reich — Gott, Gott, mein armer Kopf — ich kann nicht einmal beten — Bruder! Bruder! — Hilf mir —

Karl. Was hast du?

Klara. Das Vaterunser! (Sie besinnt sich.) Mir war, als ob ich schon im Wasser läge, und untersänke, und hätte noch nicht gebetet! Ich — (Plötzlich.) Vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern! Da ist's! Ja! Ja! ich vergeb' ihm gewiß, ich denke ja nicht mehr an ihn! Gute Nacht, Karl!

Karl. Willst du schon so früh schlafen gehen? Gute Nacht!

Klara (wie ein Kind, das sich das Vaterunser überhört). Vergib uns —

Karl. Ein Glas Wasser könntest du mir noch bringen, aber es muß recht frisch sein!

Klara (schnell). Ich will es dir vom Brunnen holen!

Karl. Nun, wenn du willst, es ist ja nicht weit!

Klara. Dank! Dank! Das war das letzte, was mich noch drückte! Die That selbst mußte mich verraten! Nun werden sie doch sagen: sie hat ein Unglück gehabt! Sie ist hineingestürzt!

Karl. Nimm dich aber in acht, das Brett ist wohl noch immer nicht wieder vorgenagelt!

Klara. Es ist ja Mondschein! — O Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater käme. Vergib mir, wie ich — Sei mir gnädig — gnädig — (Ab.)

Karl (singt). Wär' gern hinein gesprungen,
Da draußen ist mein Reich!
Ja! aber vorher — (Er sieht nach der Uhr.) Wie viel ist's? Neun!
Ich bin ja jung von Jahren,
Da ist's mir nur ums Fahren,
Wohin? Das gilt mir gleich!

Aus „Herodes und Mariamne."

Mariamne (tritt zu Titus).
Nun noch ein Wort vor'm Schlafengeh'n, indes
Mein letzter Kämm'rer mir das Bette macht!
Du staunst, ich seh' es, daß ich dieses Wort
An dich, und nicht an meine Mutter, richte,
Allein sie steht mir fern und ist mir fremd.
Titus. Ich staune, daß ein Weib mich lehren soll,
Wie ich als Mann dereinst zu sterben habe!
Ja, Königin, unheimlich ist dein Thun
Und, ich verhehl's nicht, selbst dein Wesen mir,
Allein ich muß den Heldensinn verehren,

Der dich vom Leben scheiden läßt, als schiene
Die schöne Welt dir auf dem letzten Gang
Nicht einmal mehr des flücht'gen Umblicks wert,
Und dieser Mut versöhnt mich fast mit dir!

Mariamne. Es ist kein Mut!

Titus. Zwar hat man mir gesagt,
Daß eure finstern Pharisäer lehren,
Im Tode geh' das Leben erst recht an,
Und daß, wer ihnen glaubt, die Welt verachtet,
In welcher nur die Sonne ewig leuchtet
Und alles übrige in Nacht verlischt!

Mariamne. Ich hörte nie auf sie und glaub' es nicht,
O nein, ich weiß, wovon ich scheiden soll!

Titus. Dann stehst du da, wie Cäsar selber kaum,
Als ihm von Brutus Hand der Dolchstoß kam,
Denn er, zu stolz, um seinen Schmerz zu zeigen,
Und doch nicht stark genug, ihn zu ersticken,
Verhüllte fallend sich das Angesicht;
Du aber hälst ihn in der Brust zurück!

Mariamne. Nicht mehr! Nicht mehr! Es ist nicht wie du denkst!
Ich fühle keinen Schmerz mehr, denn zum Schmerz
Gehört noch Leben, und das Leben ist
In mir erloschen, ich bin längst nur noch
Ein Mittelding vom Menschen und vom Schatten
Und fass' es kaum, daß ich noch sterben kann.
Vernimm jetzt, was ich dir vertrauen will,
Doch erst gelobe mir als Mann und Römer,
Daß du's verschweigst, bis ich hinunter bin,
Und daß du mich geleitest, wenn ich geh'.
Du zögerst? Ford're ich zu viel von dir?
Es ist des Strauchelns wegen nicht! Und ob
Du später reden, ob du schweigen willst,
Entscheide selbst. Ich binde dich in nichts
Und halte meinen Wunsch sogar zurück.
Dich aber hab' ich darum auserwählt,
Weil du schon immer, wie ein ehr'nes Bild
In eine Feuersbrunst, gelassen-kalt
Hinein geschaut in uns're Hölle hast.
Dir muß man glauben, wenn du Zeugnis gibst,
Wir sind für dich ein anderes Geschlecht,
An das kein Band dich knüpft, du sprichst von uns,
Wie wir von fremden Pflanzen und von Steinen,
Parteilos, ohne Liebe, ohne Haß!

Titus. Du gehst zu weit!

Mariamne. Verweigerst du mir jetzt,
Zu starr, dein Wort, so nehm' ich mein Geheimnis
Mit mir ins Grab und muß den letzten Trost
Entbehren, den, daß Eines Menschen Brust
Mein Bild doch rein und unbefleckt bewahrt,
Und daß er, wenn der Haß sein Aergstes wagt,

Den Schleier, der es deckt, aus Pflichtgefühl
Und Ehrfurcht vor der Wahrheit heben kann!
Titus. Wohl! Ich gelob' es dir!
Mariamne. So wisse denn,
Daß ich Herodes zwar betrog, doch anders,
Ganz anders, als er wähnt! Ich war ihm treu,
Wie er sich selbst. Was schmäh' ich mich? Viel treuer,
Er ist ja längst ein and'rer, als er war.
Soll ich das erst beteuern? Eher noch
Entschließ' ich mich, zu schwören, daß ich Augen
Und Händ' und Füße habe. Diese könnt' ich
Verlieren und ich wär' noch, was ich bin,
Doch Herz und Seele nicht!
Titus. Ich glaube dir
Und werde —
Mariamne. Halten, was du mir versprachst!
Ich zweifle nicht! Nun frag' dich, was ich fühlte,
Als er zum zweitenmal, denn einmal hatte
Ich's ihm verzieh'n, mich unter's Schwert gestellt,
Als ich mir sagen mußte: eher gleicht
Dein Schatten dir, als das verzerrte Bild,
Das er im tiefsten Innern von dir trägt!
Das hielt ich nicht mehr aus, und konnt' ich's denn?
Ich griff zu meinem Dolch, und, abgehalten
Vom rasch versuchten Selbstmord, schwur ich ihm:
Du willst im Tode meinen Henker machen?
Du sollst mein Henker werden, doch im Leben!
Du sollst das Weib, das du erblicktest, töten
Und erst im Tod mich sehen, wie ich bin! —
Du warst auf meinem Fest. Nun: eine Larve
Hat dort getanzt!
Titus. Ha!
Mariamne. Eine Larve stand
Heut' vor Gericht, für eine Larve wird
Das Beil geschliffen, doch es trifft mich selbst!
Titus. Ich steh' erschüttert, Königin, auch zeih' ich
Dich nicht des Unrechts, doch ich muß dir sagen:
Du hast mich selbst getäuscht, du hast mich so
Mit Grau'n und Abscheu durch dein Fest erfüllt,
Wie jetzt mit schaudernder Bewunderung.
Und wenn das mir geschah, wie hätte ihm
Der Schein dein Wesen nicht verdunkeln sollen,
Ihm, dessen Herz, von Leidenschaft bewegt,
So wenig, wie ein aufgewühlter Strom,
Die Dinge spiegeln konnte, wie sie sind.
Drum fühl' ich tiefes Mitleid auch mit ihm
Und deine Rache finde ich zu streng!
Mariamne. Auf meine eig'nen Kosten nehm' ich sie,
Und daß es nicht des Lebens wegen war,
Wenn mich der Tod des Opfertiers empörte,
Das zeige ich, ich werf' das Leben weg!

Titus. Gib mir mein Wort zurück!
Mariamne. Und wenn du's brächest,
Du würdest nichts mehr ändern. Sterben kann
Ein Mensch den andern lassen; fort zu leben,
Zwingt auch der Mächtigste den Schwächsten nicht.
Und ich bin müde, ich beneide schon
Den Stein, und wenn's der Zweck des Lebens ist,
Daß man es hassen und den ew'gen Tod
Ihm vorzieh'n lernen soll, so wurde er
In mir erreicht. O, daß man aus Granit,
Aus nie zerbröckelndem, den Sarg mir höhlte
Und in des Meeres Abgrund ihn versenkte,
Damit sogar mein Staub den Elementen
Für alle Ewigkeit entzogen sei!
Titus. Wir leben aber in der Welt des Scheins!
Mariamne. Das seh' ich jetzt, drum gehe ich hinaus!
Titus. Ich selbst, ich habe gegen dich gezeugt!
Mariamne. Damit du's thätest, lud ich dich zum Fest!
Titus. Wenn ich ihm sagte, was du mir gesagt —
Mariamne. So riefe er mich um, ich zweifle nicht!
Und folgte ich, so würde mir der Lohn,
Daß ich vor einem jeden, der mir nahte,
Von jetzt an schaudern und mir sagen müßte:
Hab' acht, das kann dein dritter Henker sein!
Nein, Titus, nein, ich habe nicht gespielt,
Für mich gibt's keinen Rückweg. Gäb' es den,
Glaubst du, ich hätt' ihn nicht entdeckt, als ich
Von meinen Kindern ew'gen Abschied nahm?
Wenn nichts, als Trotz mich triebe, wie er meint,
Der Schmerz der Unschuld hätt' den Trotz gebrochen:
Jetzt machte er nur bitt'rer mir den Tod!
Titus. O, fühlt' er das, und käm' von selbst, und würfe
Sich dir zu Füßen!
Mariamne. Ja! Dann hätte er
Den Dämon überwunden und ich könnte
Ihm alles sagen! Denn ich sollte nicht
Unwürdig mit ihm markten um ein Leben,
Das durch den Preis, um den ich's kaufen kann,
Für mich den letzten Wert verlieren muß,
Ich sollte ihn für seinen Sieg belohnen,
Und glaube mir, ich könnt' es!
Titus. Ahnst du nichts,
Herodes?
Joab (tritt geräuschlos ein und bleibt schweigend stehen).
Mariamne. Nein! Du siehst, er schickt mir den! (Deutet auf Joab.)
Titus. Laß mich —
Mariamne. Hast du mich nicht verstanden, Titus?
Ist es in deinen Augen noch der Trotz,
Der mir den Mund verschloß? Kann ich noch leben?
Kann ich mit dem noch leben, der in mir
Nicht einmal Gottes Ebenbild mehr ehrt?

Und wenn ich dadurch, daß ich schwieg, den Tod,
Heraufbeschwören und ihn waffnen konnte,
Sollt' ich mein Schweigen brechen? Sollt' ich erst
Den einen Dolch vertauschen mit dem andern?
Und wär' es mehr gewesen?

Titus. Sie hat recht!

Mariamne (zu Joab).
Bist du bereit?

Joab (verneigt sich).

Mariamne (gegen Herodes Gemächer). Herodes, lebe wohl!
(Gegen die Erde.)
Du, Aristobolus, sei mir gegrüßt!
Gleich bin ich bei dir in der ew'gen Nacht!

(Sie schreitet auf die Thür zu. Joab öffnet. Man sieht Bewaffnete, die ehrerbietig Reihen bilden. Sie geht hinaus. Titus folgt ihr. Joab schließt sich an. Feierliche Pause.)

Aus „Gyges und sein Ring.“

Kandaules. ... Man soll nicht immer fragen:
Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt, wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt.
Herakles war der Mann, ich bin es nicht;
Zu stolz, um ihn in Demut zu beerben,
Und viel zu schwach, um ihm es gleich zu thun,
Hab' ich den Grund gelockert, der mich trug,
Und dieser knirscht nun rächend mich hinab.

Gyges. Nein! Nein!

Kandaules. So ist's. Auch darf's nicht anders sein!
Die Welt braucht ihren Schlaf, wie du und ich
Den unf'rigen, sie wächst, wie wir, und stärkt sich,
Wenn sie dem Tod verfallen scheint und Thoren
Zum Spotte reizt. Ei, wenn der Mensch da liegt,
Die sonst so fleiß'gen Arme schlaff und laß,
Das Auge fest versiegelt und der Mund
Verschlossen, mit den zugekrampften Lippen
Vielleicht ein welkes Rosenblatt noch haltend,
Als wär's der größte Schatz: das ist wohl auch
Ein wunderliches Bild für den, der wacht
Und zusieht. Doch, wenn der nun kommen wollte,

Weil er, auf einem fremden Stern geboren,
Nichts von dem menschlichen Bedürfnis wüßte,
Und riefe: hier sind Früchte, hier ist Wein,
Steh auf und iß und trink! Was thät'st du wohl?
Nicht wahr, wenn du nicht unbewußt ihn würgtest,
Weil du ihn packtest und zusammendrücktest,
So sprächst du: dies ist mehr, als Speis' und Trank!
Und schliefest ruhig fort bis an den Morgen,
Der nicht den einen oder auch den andern,
Nein, der sie alle neu ins Dasein ruft!
Solch ein vorwitz'ger Störer war ich selbst,
Nun bin ich denn in des Briareus Händen
Und er zerreibt das stechende Insekt.
Drum, Gyges, wie dich auch die Lebenswoge
Noch heben mag, sie thut es ganz gewiß
Und höher, als du denkst: vertraue ihr
Und schaud're selbst vor Kronen nicht zurück,
Nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt!
Und nun —

Aus den „Nibelungen."

Dom.

Fackeln. Der Kaplan mit anderen Priestern seitwärts vor einer eisernen Thüre. Im Portal sammeln sich Hagens Sippen bis zu sechzig. Zuletzt Hagen, Gunther und die übrigen.

(Es klopft.)

Kaplan. Wer klopft?
Antwort von draußen. Ein König aus den Niederlanden
Mit so viel Kronen, als er Finger hat.
Kaplan. Den kenn' ich nicht. (Es klopft wieder.)
Wer klopft?
Antwort von draußen. Ein Held der Erde,
Mit so viel Trophäen, als er Zähne hat.
Kaplan. Den kenn' ich nicht. (Es klopft wieder.)
Wer klopft?
Antwort von draußen. Dein Bruder Siegfried,
Mit so viel Sünden, als er Haare hat.
Kaplan. Thut auf!

(Die Thüre wird geöffnet und Siegfrieds Leichnam auf der Bahre hereingetragen. Ihm folgen Kriemhild und Ute mit den Mägden.)

Kaplan (gegen den Sarg). Du bist willkommen, toter Bruder,
Du suchst den Frieden hier!

(Zu den Frauen, die er vom Sarge abschneidet, indem er, während dieser niedergesetzt wird, zwischen sie und ihn tritt.)

Auch ihr willkommen,
Wenn ihr den Frieden sucht, wie er ihn sucht.
(Er hält Kriemhild das Kreuz vor.)
Du kehrst dich ab von diesem heil'gen Zeichen?
Kriemhild. Ich suche hier die Wahrheit und das Recht.

Kaplan. Du suchst die Rache, doch die Rache hat
Der Herr sich vorbehalten, er allein
Schaut ins Verborg'ne, er allein vergilt!
Kriemhild. Ich bin ein armes, halb zertret'nes Weib,
Und kann mit meinen Locken keinen Recken
Erdrosseln: welche Rache bliebe mir?
Kaplan. Was brauchst du denn nach deinem Feind zu forschen,
Wenn du an ihm nicht Rache nehmen willst,
Ist's nicht genug, daß ihn sein Richter kennt?
Kriemhild. Ich möchte dem Unschuldigen nicht fluchen.
Kaplan. So fluche keinem und du thust es nicht! —
Du armes Menschenkind, aus Staub und Asche
Geschaffen und vom nächsten Wind zerblasen,
Wohl trägst du schwer und magst zum Himmel schrei'n,
Doch schau auf den, der noch viel schwerer trug!
In Knechtsgestalt zu uns herabgestiegen,
Hat er die Schuld der Welt auf sich genommen
Und büßend alle Schmerzen durchempfunden,
Die von dem ersten bis zum letzten Tage
Die abgefall'ne Kreatur verfolgen,
Auch deinen Schmerz, und tiefer, als du selbst!
Die Kraft des Himmels saß auf seinen Lippen
Und alle Engel schwebten um ihn her,
Er aber war gehorsam bis zum Tode,
Er war gehorsam bis zum Tod am Kreuz.
Dies Opfer bracht' er dir in seiner Liebe,
In seinem unergründlichen Erbarmen,
Willst du ihm jetzt das deinige verweigern?
Sprich rasch: Begrab't den Leib! Und kehre um!
Kriemhild. Du hast dein Werk gethan, nun ich das meine!
(Sie geht zum Sarg und stellt sich zu Häupten.)
Tritt jetzt heran, wie ich, und zeuge mir!
Kaplan (geht gleichfalls zum Sarg und stellt sich zu Füßen. Drei Posaunenstöße).
Hagen (zu Gunther). Was ist gescheh'n?
Gunther. Es ward ein Mann erschlagen.
Hagen. Und warum steh' ich hier?
Gunther. Dich trifft Verdacht.
Hagen. Den werden meine Sippen von mir nehmen,
Ich frage sie. — Seid ihr bereit, zu schwören,
Daß ich kein Meuchler und kein Mörder bin?
Alle Sippen bis auf Giselher. Wir sind bereit.
Hagen. Mein Giselher, du schweigst?
Bist du bereit, für deinen Ohm zu schwören,
Daß er kein Meuchler und kein Mörder ist?
Giselher (die Hand erhebend). Ich bin bereit.
Hagen. Den Eid erlass' ich Euch.
(Er tritt in den Dom zu Kriemhild.)
Du siehst, ich bin gereinigt, wann ich will,
Und brauche mich am Sarg nicht mehr zu stellen,
Allein ich thu's, und will der erste sein!

(Er schreitet langsam hinauf zum Sarg.)
Ute. Schau weg, Kriemhild.
Kriemhild. Laß, laß! Er lebt wohl noch!
Mein Siegfried! O, nur Kraft für einen Laut,
Für einen Blick!
Ute. Unglückliche! Das ist
Nur die Natur, die sich noch einmal regt.
Furchtbar genug!
Kaplan. Es ist der Finger Gottes,
Der still in diesen heil'gen Brunnen taucht,
Weil er ein Kainszeichen schreiben muß.

Hagen (neigt sich über den Sarg).
Das rote Blut! Ich hätt' es nie geglaubt!
Nun seh' ich es mit meinen eignen Augen.

Kriemhild. Und fällst nicht um?
(Sie springt auf ihn zu.)
Jetzt fort mit dir, du Teufel.
Wer weiß, ob ihn nicht jeder Tropfen schmerzt,
Den deine Mördernähe ihm entzapft!

Hagen. Schau her, Kriemhild. So siedet's noch im Toten,
Was willst du fordern vom Lebendigen.

Kriemhild. Hinweg! Ich packte dich mit meinen Händen,
Wenn ich nur einen hätte, der sie mir,
Zur Reinigung, dann vom Leib herunterhiebe,
Denn Waschen wäre nicht genug, und könnt' es
In deinem Blut gescheh'n. Hinweg! Hinweg!
So standest du nicht da, als du ihn schlugst,
Die wölf'schen Augen fest auf ihn geheftet,
Und durch dein Teufelslächeln den Gedanken
Voraus verkündigend! Von hinten schlichst
Du dich heran und miedest seinen Blick,
Wie wilde Tiere den des Menschen meiden,
Und spähtest nach dem Fleck, den ich — Du Hund,
Was schwurst du mir?

Hagen. Ihn gegen Feuer und Wasser
Zu schirmen.
Kriemhild. Nicht auch gegen Feinde?
Hagen. Ja.
Das hätt' ich auch gehalten.
Kriemhild. Um ihn selbst
Zu schlachten, nicht?
Hagen. Zu strafen!
Kriemhild. Unerhört!
Ward je, so lange Himmel und Erde steh'n,
Durch Mord gestraft?
Hagen. Den Recken hätte ich
Gefordert, und mir ist's wohl zuzutrau'n,
Allein er war vom Drachen nicht zu trennen,
Und Drachen schlägt man tot. Warum begab sich
Der stolze Held auch in des Lindwurms Hut!

Kriemhild. Des Lindwurms Hut! Er mußt' ihn erst erschlagen,
Und in dem Lindwurm schlug er alle Welt!
Den Wald mit allen seinen Ungeheuern
Und jeden Recken, der den grimm'gen Drachen
Aus Furcht am Leben ließ, dich selber mit!
Du nagst umsonst an ihm! Es war der Neid,
Dem deine Bosheit grause Waffen lieh!
Man wird von ihm und seinem Adel sprechen,
So lange Menschen auf der Erde leben,
Und ganz so lange auch von deiner Schmach.

Hagen. Es sei darum!
(Er nimmt dem Leichnam den Balmung von der Seite.)
Nun hört's gewiß nicht auf!
(Er umgürtet sich mit dem Schwerte und geht langsam zu den Seinigen zurück.)

Kriemhild. Zum Mord den Raub!
(Gegen Gunther.)
Ich bitte um Gericht.

Kaplan. Gedenke dessen, der am Kreuz vergab.

Kriemhild. Gericht! Gericht! Und wenn's der König weigert,
So ist er selbst mit diesem Blut bedeckt.

Ute. Halt ein! Du wirst dein ganzes Haus verderben —

Kriemhild. Es mag gescheh'n! Denn hier ist's überzahlt!
(Sie wendet sich gegen den Leichnam und stürzt an der Bahre nieder.)

Rundschau.

Literatur.

* „Ilse Bleiders." Roman von Emmy von Egidy. (Dresden, E. Pierson, 3 Mk.)

Die Verfasserin erzählt die Geschichte eines Mädchens, das aus Dämmerzuständen allmählich zum geklärteren Bewußtsein ihrer Lebenspflichten an der Seite eines Mannes erwacht. Ilse Bleiders gehört zu jenen Ueberfeinerten, die mit weiten Augen nachtwandlerisch durchs Leben gehen, wie wenn's ein Märchen wäre; Steine, die ihr die Wirklichkeit schnöde in den Weg wirft, schrecken sie wohl erst entsetzlich auf, dann aber um so sicherer in sich selbst zurück. Die Schilderung eines solcherart hilflosen Wesens ist der Verfasserin in manchen Einzelheiten gut geglückt, ihre Einschätzung aber scheint mir gründlich schief. Das Mädchen, eine Künstlerin und als eine schier jedermann überwältigende Gnadenerscheinung in einen Kreis zärtlich besorgter Freunde gestellt, dürfte nach ihrem eigentlichen Werte einer exotischen Zierpflanze sehr verwandt sein: all das unendlich Schöne, Tiefe und Reine ihrer Sondernatur stellt sich in nüchternem Lichte doch nur als ein elegisch Verworrenes, als Unkraft dar, die nicht über, sondern unter dem Wertmaß des harmlosen Durchschnitts steht. Auf Klaus nun, den praktisch raschen Menschen aus dem Durchschnitt, wirkt Ilse überaus stark, und das ist glaubhaft, aber so übertrieben stark, wie E. von Egidy das schildert, doch kaum, denn da müßte er doch erst Geist von Ilses romantisch entrücktem Geist geworden sein, dem er ja grade das irdische Gegengewicht halten soll. Zum zweiten Mal begegnet er ihr und „... er war unfähig, auch nur einen Schritt zu thun. In seinem Innern vollzog sich eine große kraftverschlingende Arbeit, da

drehten und wendeten sich die Wellen seiner Gedanken, da hatte sich ein ungeheurer Aufruhr erhoben, da stürzte alles mit elementarer Wucht durcheinander, — einen Augenblick schien er umfallen zu müssen, so stark war der Schwindel, der ihn erfaßt hatte, aber im nächsten Augenblick ergriff er eine weiche große Hand, die sich ihm langsam bot — und er war gerettet." Als sie ihm die Hand entzieht, tritt er „wie taumelnd" zurück und sinniert dann über seine „ungeheure Erschütterung." Die Last der Ahnung kommender Ereignisse möchte er auf sie abwälzen, „aber sie stand immer frei und harmlos vor ihm mit einer natürlichen Sicherheit, die ihn erschütterte." Und endlich, als er „das Kind in ihren Armen sah, wußte er plötzlich, was diese Hände zu halten bestimmt waren, warum sie so weich, so groß und zärtlich waren." Als sie dann sein Weib ist, merkt er, daß sie garnicht ihn, sondern das Kind liebt, ja ihr ganzes Sein von Kindertagen her immer nur auf „das" Kind eingestellt hat. Was ist er ihr? „... wie ein Bettler stand er vor einer Pforte, hinter der sein Eigentum lag. Sie gab alles an das Kind, jeden Gedanken und alle Liebe und alles von dem Kinde behielt sie für sich, und doch gehörte es ihm: beides." Endlich dämmert es ihr ganz mysteriös, daß er sie ja liebe; so liebt sie ihn denn auch: „Ich habe dich ja doch immer geliebt." Wie man sieht, ein bald sinnig feierliches, bald aufgeregt haltloses Durcheinander. Die lebenstreuen Einzelzüge löschen den unerquicklichen Gesamteindruck nicht aus. K.

* Spanisches.

In sonst ganz ernsthaften rheinischen Blättern steht zu lesen: „Wir erhalten folgende Zuschrift: Sehr geehrte Redaktion! Der Oberbürgermeister von Barcelona, Juan Amat, ersucht mich soeben in einem längeren Schreiben, dem deutschen Brudervolke den herzlichsten Dank für die Teilnahme desselben am Hinscheiden des großen katalonischen Lyrikers und Epikers Mossén Jacinto Verdaguer auszusprechen. Ich stelle es Ihrem gütigen Ermessen anheim, den Dank in Ihrem geschätzten Blatte zum Ausdruck zu bringen. Hochachtungsvoll Joh. Fastenrath-Köln."

Haben unsre Leser von der Teilnahme des deutschen Brudervolkes am Hinscheiden des großen katalonischen Lyrikers Mossén Jacinto Verdaguer etwas gemerkt? Wissen sie überhaupt etwas von ihm? Wahrscheinlich nicht, aber wer wüßte etwas von Johannes Fastenrath in Köln, wär' er nicht der Balletmeister jener deutsch-spanischen Verbrüderungstänze, deren Glanznummer die Kölnischen Blumenspiele sind! Möge Herr Fastenrath in Spanien der meisttitlige Grande und in Deutschland der allergeheimste Hofrat unter echt katalonischem Lorbeer werden, nur hör' er endlich auf, uns mit der hispanischen Literaturverbrüderung lächerlich zu machen.

Theater.

* Im Prinzregententheater zu München.

Ich habe voriges Jahr (in der „Zeit") von der Zwanzig-Markkunst dieses neuen Wagner-Theaters gesprochen. Heuer hab ich meinen Obolus geopfert und mich unter den Thronhimmel der Begnadeten gesetzt, um mich in die Mysterien der genuinen Wagner-Kunst einweihen zu lassen. In den großen Pausen hab ich Umschau gehalten, wieviel meinesgleichen dabei waren. Nicht viel. Am andern Morgen las ich, daß bei der Tristan-Vorstellung die Amerikaner und Franzosen das Hauptkontingent gestellt haben. Bravo! Das muß uns guten Deutschen wahnsinnig schmeicheln, daß die Amerikaner und Franzosen mehr Geld haben, als wir, deutsche Kunst in unsrer deutschen Heimat zu genießen. Was brauchen wir kleinen

Beamten und Literaten noch nach München zu wandern, wie vor Zeiten, wo wir in seligen Stunden um „zivilen" Preis Wagnerkunst hören konnten, wie fast nirgends in Deutschland? Wer kein Geld hat, kann sich ja von den idealen Gütern aus der Zeitung was vorzaubern lassen! Oder sollte man doch gegen die Geldherrschaft in der Kunst nicht nur den Arbeiter, sondern auch den Bürger schützen? Mir fiel das alte Studentenlied ein: „Was hilft mich nun mein Rosengärtchen, wenn andre drin spazieren gehn?" War ein Prinzregententheater nötig? Bayreuth war da, und die Münchener gaben schon vorher klassische Vorstellungen in ihrem Opernhaus. Jetzt steht an den Wagner-Abenden dieses Opernhaus leer, und wer zahlt die Platzmiete? Die Oberen? Nein, leider wir, die wir nicht das Glück haben, Amerikaner und Franzosen zu sein. Wir bezahlen die Miete mit der Unmöglichkeit, die Kunst eines der deutschesten Meister zu genießen, gerade in einer Zeit, wo wir am genußfähigsten wären, in den Reisemonaten, wo tausende von Deutschen, die für Kunst, Volkskunst, für alles Ideale und Große das Jahr über eintreten, mitarbeitend, mitkämpfend, sich nach dem Süden wenden, dem Gebirge zu. Und wir sind ja nicht nur Großstädter, die sich im Winter schadlos halten können.

Und die Kunst selbst im Prinzregenten-Theater? Ich weiß nicht. Waltete gerade kein guter Stern über Tristan und Isolde? Diese Vorstellungen, die das Gepräge der „Meisterspiele" so zur Schau tragen, diese militärische Korrektheit, diese bis auf das letzte „A" und „O" peinliche Aussprache, die den Klang der Stimme oft abriß, diese kindliche Reklame, daß die und die Szenerie nagelneu sei, was sie doch wieder dem, der Wiesbaden und Berlin kennt, nicht war. Das versenkte Orchester allerdings „tadellos," — aber die Klangwirkung im alten Opernhaus war doch mächtiger. Der Zuschauerraum höchst praktisch, aber auch höchst prosaisch, jede Täuschung nehmend, daß man unter einer festlichen Menge sitze. Dann die langen Sitzreihen hin und her, das Rübenfeld von Köpfen vor uns — das machte doch den Eindruck einer musikalischen Massenabfütterung. Dazu die Architektur des Raumes, Stuckscher Antiken-Stil als bergende Raumhülle für den deutschen Wagner-Stil. Und dann noch die Presse, die von begeistertem Beifall der Menge sprach, während das Publikum sehr reserviert war an jenem Tristan-Abend.

Nun, gegen das Prinzregenten-Theater könnten wir nichts und wollen wir deshalb nichts machen. Lassen wir's den Amerikanern und Franzosen. Es „rentiert" ja. Wenn man nur neben dem neuen Theater auch im alten Opernhaus mit dem geschulten Münchener Zusammenspiel die alten herrlichen Wagnervorstellungen gerade in den Reisemonaten aufnehmen könnte! Muß das ein „frommer Wunsch" bleiben? D. Koch.

Musik.

* „Bunte Bühne" und Theater. Ueber diesen Gegenstand schrieb soeben Carl Krebs für den „Tag" einen Aufsatz, der den Wert von Batkas Sammelwerk für die Hausmusik durchaus anerkennt, aber Stellung gegen die Aufführungen der „Bunten Bühne" nimmt, mit denen Prag begonnen hat und im kommenden Winter andere Bühnen folgen werden. Die seien ihrem Gedanken nach konfus, in ihrer Ausführung „grausamste Dilettanterei," und es sei „besonders ergötzlich," daß so etwas gerade der Kunstwart verbreite, der doch Hüter des guten Geschmacks und wahrer Kunst sein wolle. Freilich, aber noch ergötzlicher ist vielleicht, was Carl Krebs vergessen hat: daß eben seine Argumente gegen das „lebende Lied" gerade im Kunstwart ausführlich ausgesprochen und verwertet worden sind und zwar

von — Richard Batka. Vgl. den Aufsatz „Das riechende Lied," Kw. XIII, 1.

Und nun ernsthaft: Auch auf dem Theater aufgeführt ist die „Bunte Bühne" eben kein „lebendes Lied." Erstens einmal: sie will als Wichtigstes nicht Lyrik als Poesie vermitteln, sondern Musik. Zweitens: auch von der Musik nicht das Schwere, das volle Sammlung und Vertiefung ja in der That unabweisbar fordert, sondern das Leichte und vor allem das Heitere, das die Dinge der Welt mit seinem Gesange begleitet, — wie ihr Untertitel besagt: „Fröhliche Tonkunst." Es ist eine Lächerlichkeit, mir das ernste Selbstgespräch eines in die letzten Tiefen zeigenden Gedichtes durch Kostüm und Kulissen eingänglicher machen zu wollen, aber es ist durchaus keine Thorheit, mir das Herz für einen fröhlichen Liedgesang dadurch zu stimmen, daß man mich aus meiner Umgebung weg durch die Szene in die Situation des Singenden versetzt. Wer das nicht auseinanderhalten kann, dem könnte ein Unhöflicher vorwerfen, daß er in der Kritik nicht nur „konfus" sei, sondern beinahe „grausamste Dilettanterei" triebe.

Ein Abend „Bunte Bühne" kann auf dem Theater niemals ein „Gesamtkunstwerk," niemals auch nur eine wirkliche künstlerische Einheit geben. Aber er soll auch nicht die Oper oder gar das Musikdrama ergänzen, sondern das Variété. Der Zerstückelung des Variétés gegenüber bedeutet die „Bunte Bühne" immer noch eine Zusammenfassung, aber darauf lege ich gar kein Gewicht. Mir ist die „Bunte Bühne" auf den Oper- oder Variétébrettern nur wichtig als ein Versuch, gute fröhliche Tonkunst über diese Bretter weg ins Haus zu bringen. Ob dieser Versuch gelingen wird, ist sehr die Frage — meiner Meinung nach verlangt das Zusammenstellen guter „Bunter-Bühnen"-Programme mehr Phantasie, als daß wir da viel erhoffen dürften. Wenn aber Herrn Carl Krebs Batkas Gedanke zu überraschen scheint, daß „die Einbürgerung gediegener fröhlicher Tonkunst im deutschen Hause" „vielleicht auf keinem Wege schneller geschehen kann, als auf dem, der übers Theater führt" — so ist das etwas, was bei der notorischen Verdrängung des Volksgesanges durch Operettencouplets und Tingeltangelgassenhauer seinerseits mich auf das höchste überrascht. A.

* Sommermusik.

Die Sommer- und Badesaison ist da und mit ihr die Flut der Sommer- und Kurgartenkonzerte. Unsre musikalischen Fachblätter gehen daran in der Regel mit vornehmem Achselzucken vorüber. Sie haben den Grundsatz der „Guten Stube," über deren Reinhaltung sie strenge wachen — ob's in der Wohnstube drunter und drüber geht, darauf zu sehen halten sie sich nicht für verpflichtet. Und doch ist gerade dort viel Augiasarbeit zu verrichten, denn jeder Aufsicht und öffentlichen Kontrole entzogen, glaubt man ebenda sich völlig gehen lassen zu dürfen, weist künstlerische Ansprüche an die Programme und die Ausführung von vornherein ab, ja thut sich auf seine Eilenberg- und sonstige Kapellmeister- und Stabstrompeterstücklein, auf seine Volksrührlieder für Cornet a piston und seine Potpourris noch was zu Gute. Muß das so sein? Spitteler hat die Frage im Kunstwart schon vor vierzehn Jahren kräftig verneint. Stellen wir fest, daß zur heiteren, genußfrohen Stimmung eines Frühlingsmorgens oder eines Sommerabends auch eine Musik fröhlichen Charakters passen wird, jedenfalls eine Musik, wobei nicht das gedankliche und kombinatorische, sondern das sinnliche Element vorwiegt. Sie braucht deshalb noch lange nicht aufzuhören Kunst zu sein. Auch mag man sich gern jener Strenge begeben, welche die Werke nur in ihrer Urgestalt zuläßt und sogenannte Arrangements

nicht gestattet. Warum soll man nicht Brahms' Ungarische Tänze, Schuberts (von Liszt so herrlich instrumentierte) Reitermärsche, Webers Aufforderung zum Tanz u. dgl. in der Bearbeitung für Orchester spielen? Dagegen wäre eine Beschränkung des Potpourri-Unwesens anzustreben, denn mag es „dem Volk, dem großen Kinde" auch sehr vergnüglich sein, wenn ihm jemand die Rosinen aus dem Kuchen der Tonwerke herausklaubt und an einen Faden reiht, so befördert leider gerade diese Gattung das Unvermögen der Phantasie, das Organische und Formvolle eines Musikstückes zu genießen, über dem Eindruck des Augenblicks hinaus den Zusammenhang der einzelnen Teile zu verfolgen. Vor kurzem hörte ich ein Tanzpotpourri, das ein Volapük aus Melodienfetzen Straußscher Walzer darstellte, dessen Melodien also aus fremden Melodienbestandteilen künstlich zusammengesetzt waren, und das Publikum klatschte wie rasend. Dem gegenüber müßte das Streben unserer Sommerkonzerte dahin gehen, einzelne, nicht gerade „schwere" wirkliche Kunstwerke volkstümlich zu machen. Warum soll in der Reihe der Vorträge Beethovens Türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen" fehlen oder sein Militärmarsch (Zapfenstreich), warum bringt man nicht hin und wieder seine deutschen Tänze? Von Bizet käme die Arlesienne-Suite in Betracht, von Brahms op. 16, die Serenade für kleines Orchester. Chopin könnte mit Mazurken (op. 17 und 32), Polonaisen (op. 40) und Walzern (op. 34) vertreten sein, Dvorak mit seinen slavischen Rhapsodien (op. 45) und dem Scherzo capriccioso (op. 66). In älteren und neueren Balletmusiken steckt entzückende und leicht eingängliche Musik, ich erinnere hier nur an den Namen Delibes. Ferner seien genannt: von Gade „Nachklänge aus Ossian," „Sommertag auf dem Lande," (op. 35) und die Novelletten, von Grieg das Menuett E-moll (op. 7), die Norwegischen Tänze, Anitras Tanz aus der „Peer Gynt"-Suite. Haydn hat viel geeignete Musik wie z. B. die 26. Symphonie (La chasse) oder das Rondo all Ongarese. Humperdincks Vorspiel zum zweiten und dritten Akt der „Königskinder," Kienzls (op. 21) drei Suiten in Tanzform, Liszts Ungarische Rhapsodien, Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt," der Marsch aus „Athalia" sollten nicht fehlen, auch das Frühlingslied (op. 62, 6) und Spinnerlied (op. 67, 4) läßt sich verwenden. Natürlich erhebt dieses Verzeichnis keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es enthält nur, was ich mir aus der Praxis notiert habe. Und wenn der Kunstwart auf der „Bunten Bühne" gezeigt hat, wie viele Schätze fröhlicher Gesangskunst vergraben und vergessen lagen, warum soll die Probe nicht auch auf dem Gebiete des Instrumentalen versucht werden? Man denke an Moskowskis Spanische Tänze, Raffs Suite in ungarischer Weise und die Suite „Aus Thüringen," Reinekes Tanz unter der Dorflinde, Festouvertüre (op. 148), Triumphmarsch (op. 110), Scharwenkas Polnischer Nationaltanz (op. 3 Nr. 1), Schuberts Rosamundemusik, Richard Straußens Serenade in Es, Svendsens Norwegische Rhapsodien (op. 17, 19, 21), Tschaikowskis Walzer (op. 20) und die Nußknackersuite, Volkmanns Serenaden (op. 62 in C und op. 69 in D-moll), Webers Jubelouvertüre und Preziosamusik, Wagners Huldigungsmarsch u.s.w. Wie schon diese Beispiele zeigen, denke ich mir die Sommerprogramme keineswegs unbedingt „lustig." Auch vieles Stimmungsvolle der Musikliteratur mag darin Aufnahme finden, und, die technische Bewältigung vorausgesetzt, wird man z. B. Smetanas symphonische Dichtung „Vltava" auch im Freien gerne hören. (Freilich, wenn Richard Strauß kürzlich im Wiener Prater sogar „Tod und Verklärung" und

„Heldenleben" zum Bier dirigierte, so erheben sich gegen eine solche Verpflanzung einer Musik, die der gesammelten Aufmerksamkeit bedarf, allerlei Bedenken, welche der korybantische Beifall der Hörerschaft noch keineswegs widerlegt. Denn ob dieser Erfolg aus den Werken selbst oder aus dem an der Donau blühenden Personenkult entsprang, ist denn doch die Frage.)

Möge der Zug unserer Zeit zur künstlerischen Gestaltung aller Lebensäußerungen auch vor den Sommerkonzerten nicht Halt machen, sondern eine gesunde Reform anbahnen, die der Vorherrschaft des Potpourriklingklangs ein Ende bereitet und auch an diesen bisher so verwahrlosten Stätten Platz schafft für die Pflege einer wirklichen und darum nicht minder vergnügsamen und ergötzenden Kunst. Für weite Kreise des Volkes ist diese Stätte der einzige Quell, an dem es seinen Durst nach Musik zu stillen vermag. Bieten wir ihm hier Fusel oder Spülwasser statt frischen und reinen Trunks, so vergiften wir seine geistige Gesundheit und häufen für die Zukunft die Last einer schier übermenschlichen Heilarbeit auf die Schultern unserer Nachfahren. H. Rottbardt.

Während diese Ausführungen sich im Satz befanden, griff Karl Storck im Hannoverschen Kurier (vom 15. Juli) die Frage ganz in unserem Sinne auf, worauf sich ebendort einer zu Wort meldete, um zu erklären: Gartenkonzerte sind und bleiben Bierkonzerte. Um wahre Kunst zu genießen, dazu geht man nicht hieher, sondern ins Symphoniekonzert. Das ist ganz die alte Gutestubenweisheit: in dieser das Sauberhalten und wo wir wohnen der Schmutz. Wir erblicken in dem Streben, die „unwahre" Kunst überall zu verdrängen, eine wichtige Kulturarbeit, die — dank unsern großen Meistern, die uns auch so viel heitere, mühelos eingängliche Musik schufen — keineswegs als Ausgeburt eines unpraktischen Idealismus angesehen werden darf. Freilich wenn man in einer Offenbachschen Zeitung liest:

Sonntag, den 6. Juli,
Vormittags von 11 bis 1 Uhr:
Großes Frühschoppen-Konzert
der gesamten 115er Kapelle.
Richard Wagner.

1. Liebesmahl der Apostel. (Eine bibl. Szene) in 3 Bildern. a. Chor der Jünger. b. Chor der Engel (in der Ferne). c. Verklärung.
2. Eine Faust-Ouvertüre. (Zum 1. Mal.)
3. Quintett aus „Die Meistersinger von Nürnberg," ausgeführt von fünf Solisten.
4. Parsifal und die Zaubermädchen aus „Parsifal."
5. Große Phantasie aus „Siegfried."
6. Kaisermarsch.

Bier in Krügen und Gratis-Rettig-Frühstück.

— wenn man eine derartige Anzeige liest, sagen wir, so weiß man: der betreffende Programmverfasser hat's wohl brav gemeint, aber schlecht bedacht. Werke, die nicht leicht anregen oder die genußfrohe Stimmung des Publikums auslösen, Werke, die den Hörer in einen der wirklichen Umgebung fremden Gefühlskreis zu bannen suchen, solche Werke sind hier „fehl am Ort," sie passen zum Wirtsgarten, wie Wagners Apostel-Liebesmahl zum Bierrettig. Aber eine Haydnsche Symphonie, ein Schubertscher Marsch, ein Straußischer Walzer vertrügen sich recht wohl auch mit einem „Frühschoppen-Konzert."

Wie's jetzt zumeist getrieben wird, das zeigt am schlagendsten das Programm eines Kurkonzertes:

A B C-Potpourri
von Karl Komzák.
op. 245. (!)

1. Adam Ouverture „Giralda" und „Wenn ich König wäre."
2. Beethoven „Adelaide."

3. Chopin „Walzer."
4. Donizetti „Lucia."
5. Erviti „Spanischer Marsch."
6. Franz, „Es hat die Rose sich beklagt."
7. Gluck Gavotte aus „Paris und Helena."
8. Halévy „Die Jüdin."
9. Ivanovici „Donauwellenwalzer."
10. Komzák sen. „Gruß an die Heimat," Marsch.
11. Lanner „Steirische Tänze."
12. Meyerbeer „Prophet" u. „Dinorah."
13. Nicolai „Die lustigen Weiber."
14. Offenbach „Die schöne Helena."
15. Palestrina „Osterhymne."
16. Quanz „Flötensolo."
17. Rossini „Barbier von Sevilla."
18. Strauß, Johann „Sorgenbrecher-Walzer" und „Aetherträume."
19. Tschaikowsky „Chant sans Paroles."
20. Ujj, Friederunslied aus „Der Bauernfeind."
21. Verdi „Traviata."
22. Weber „Freischütz."
23. Xantos „Bolero."
24. Yradier „La Paloma."
25. Ziehrer „Gruß an meinen Freund Komzák," Galopp. (Original für das A B C - Potpourri!)

Das läßt sich das Publikum eines großen deutschen Badeortes gefallen.

Bildende und angewandte Kunst.

* Die Große Berliner Kunstausstellung ist auch diesmal, wie sie immer war, ungestaltet und ungeordnet, und sie ist deshalb als Ausstellung schlecht. Blind sind die Vertreter der älteren Kunstrichtung, daß sie den Gegner nicht mit seinen eigenen Waffen angreifen, daß sie der Sezession nicht eine geschmackvolle Auswahl-Ausstellung von Werken der Künstler ihres Kreises entgegensetzen. Denn stellte man aus der unförmlichen Großen Ausstellung 200 oder 300 der gediegensten Arbeiten zusammen, so gäbe das eine sehr tüchtige und respektable Ausstellung, die jedermann vor Augen führen würde, daß die auf der Großen Ausstellung vertretene Kunst in gewissen Dingen den in der Sezession vertretenen Impressionisten und ihren Kunstverwandten überlegen ist. Ihre Stärke liegt in der Bewahrung und Pflege der künstlerischen Tradition: Maler, wie Douzette, Hertel, Flickel, Pflugradt (ich greife nur beispielsweise gerade diese heraus) haben sich die Kenntnisse und Erfahrungen, die die deutsche Kunst seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts gesammelt hat, vollständig angeeignet und verwenden sie, jeder in seiner Art, mit Verstand und Sicherheit. Daher sind sie in ihren Arbeiten den „Modernen" an künstlerischer Kultur im Allgemeinen und in vielen wichtigen Einzeldingen, wie dem Aufbau des Bildes, dem Verständnisse für Bildwirkung, der gewissenhaften Charakteristik der dargestellten Gegenstände, erheblich überlegen. Ich wüßte keine Landschaft aus der Sezession zu nennen, die an Größe der Auffassung mit den Arbeiten Hertels in Wettbewerb treten könnte oder die ein so glaubhaftes und vollständiges Bild einer Oertlichkeit gäbe, wie Douzettes norwegischer Wasserfall. Der Vergleich zwischen den Leistungen in beiden Lagern liegt diesmal besonders nahe, weil die Herren, die nach der bewußten Palastrevolution der Sezession den Rücken gekehrt haben, in der Großen Ausstellung vertreten sind. Alle diese Maler, wie Engel, Langhammer, Frenzel, Schlichting u. s. w. sind tüchtige und gewissenhafte Männer, die ehrlich bestrebt sind, die impressionistischen Kunstprinzipien, auf deren Boden sie sich gestellt haben, durchzuentwickeln und auszuproben; und sie sind in dieser Hinsicht manchem der bei der Sezession verbliebenen Führer überlegen, deren Ziel oft mehr Verblüffung des Publikums als gediegene Leistung zu sein pflegt. Nun, das Ergebnis dieses gewissenhaften Bestrebens ist, daß der Saal der

ci-devant-Sezessionisten durchaus als ein wissenschaftliches Kabinet erscheint, in dem Experimente in der Wiedergabe gewisser Lichterscheinungen und Bewegungen ausgestellt sind. Kein Zweifel, daß es diese Maler in der Fähigkeit, Gestalten und Gegenstände in vollem Sonnenlichte, in zerstreuter Beleuchtung darzustellen oder momentane Bewegungen zu beobachten, recht weit gebracht haben; aber es fehlt, was diese Fähigkeiten und Beobachtungen erst künstlerisch wertvoll und interessant machen würde — es fehlt die gestaltende Phantasie, die aus Einzelheiten ein Ganzes aufbaut, die den Dingen einen Sinn, den Formen Leben gibt. Sie fehlt — und darum erscheinen uns bei aller Treue der Beobachtung die Menschen, die mit den Zeichen mannigfaltiger Bewegungen und Beschäftigungen dargestellt sind, starr und stumm, und die Bilder zeigen eine erschreckende Aehnlichkeit mit Momentphotographieen.

In solche Fehler verfallen die künstlerisch weit besser geschulten älteren Maler, die ihre Aufgaben klarer erkannt haben, nicht. Aber wiederum: alle Schulung und Tradition und Geschmack machen's allein auch nicht. Jugend, Frische, Wagemut, Originalität — man lechzt darnach, wenn man die Säle der Großen Ausstellung durchschreitet; und man lechzt vergeblich darnach.

Das ist, meine ich, der gegenwärtige Stand unserer künstlerischen Krisis: es wäre frevelhaft und verhängnisvoll, den reichen Schatz künstlerischen Wissens und Könnens, den unsere ältere Kunst besitzt und hütet, preiszugeben; aber es ist unmöglich und unerträglich, sich stets im alten Geisteskreise zu bewegen, unmöglich, gegen den Drang der Jugend, gegen ihre malerischen Bestrebungen und Errungenschaften, gegen den Wandel der Zeit und die Forderungen der Zukunft die Augen zu verschließen. Darum ist die Parole nicht: die Alten oder die „Modernen," sondern: das Fruchtbare von Beiden, und so schnell als möglich über Beide hinaus! Neue Leistung überwindet den unfruchtbaren Gegensatz.

Und an solcher Leistung fehlt es zum Glücke in der Ausstellung nicht ganz. Ich erblicke manches davon z. B. in den Bestrebungen der Münchener „Scholle," die hier ein eigenes Kabinett einnimmt. Diese Künstler, Fritz und Erich Erler, Georgi, Münzer, Eichler — sie haben den Geist und die Frische der Jugend, die mutig drauf losgeht und sich nicht davor fürchtet, einmal daneben zu hauen; sie haben Phantasie, Ideen, eigenes Leben. In Georgis schönem Bauernbilde liegt Ehrfurcht vor der nährenden Allmutter Erde und ihren Pflegern, lebt Geist vom epischen und biblischen Geiste Millets und Größe der Auffassung von den natürlichsten und ehrwürdigsten Beschäftigungen. Aber für den bedeutendsten der Gruppe halte ich Fritz Erler. Sowohl sein „einsamer Mann" — ein Bekenntnisbild von erschütterndem Ernste: ein Starker, der zur Einsamkeit emporgestiegen ist und nun mit Grauen ihre Schrecken und Gefahren empfindet —, wie auch seine Bildnisse, besonders das von Richard Strauß, weisen alle Merkmale einer außerordentlichen Begabung für den monumentalen Stil auf: bedeutende Gedanken sind in den einfachsten Formen und Symbolen ausgedrückt; an den Erscheinungen ist das Großeund Kennzeichnende betont; Leben und Leidenschaft sind mit jener Ruhe geschildert, die man an den großen italienischen Fresken bewundert, und jedes Bild ist mit einem natürlichen Instinkte von vornherein in den Raum und für den Raum gedacht. Aber wo bleiben die Aufgaben, an denen ein solcher Künstler sein Talent erproben, schulen, entwickeln könnte? Indes Tausende für die Ausmalung von Rathäusern, Aulen, Parlamenten usw. ausgegeben werden, verzehrt sich ein so kraftvolles und in der Art seiner Be-

gabung so unverkennbares Talent, wie dieses, in Vereinsamung.

Albert Dresdner.

* Neue Vervielfältigungen. Wir haben oft die schönen Kohledrucke von Braun, Hanfstaengl, Alinari, Anderson u. a. empfohlen, die nunmehr schon eine lange Reihe von Meisterwerken so sorgsam und getreu wie schön vervielfältigt haben. Seit einiger Zeit erscheinen noch andere Publikationen verwandter Art, die Photogravüren der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Ihre Blätter gehören zu dem Schönsten, was man an mechanischen Reproduktionen überhaupt finden kann. Im Gegensatz zu den leicht glänzenden Kohledrucken sind die Photogravüren ganz matt und tief; ihr Format ist etwas größer als das bei Kohledrucken übliche. Soviel ich weiß, werden allerdings diese Photogravüren der Photographischen Gesellschaft nur zu größeren Werken vereinigt abgegeben, für wenig Geld kann man sich also nichts davon anschaffen: man findet die Blätter, abgesehen von den Häusern ganz ungewöhnlich reicher Sammler, nur in Galerieen oder Kupferstichsammlungen. Könnte die Photographische Gesellschaft dem nicht abhelfen? Es ist doch nicht anzunehmen, daß z. B. Bruckmann in München einen geschäftlichen Nachteil erleidet, seit er die Blätter seines Böcklinwerkes auch einzeln verkauft, und Braun, Hanfstaengl u. s. w. thun das Entsprechende doch auch. Die Photogravüren-Ausgaben der Photographischen Gesellschaft umfassen bis jetzt u. a.: die National Galery in London, die Eremitage zu Petersburg, drei Rembrandtwerke aus den Galerieen von Berlin, Dresden und Kassel, das Luxembourg Museum, das Werk Burne-Jones. Ich kann mich nicht entsinnen, z. B. die Werke des Velasquez oder Rembrandt in irgend einer mechanischen Reproduktion stärker genossen zu haben, als gerade in diesen wunderbaren Photogravüren.

Bei dieser Gelegenheit ein Wort über das Einrahmen von Photogravüren. Eine Photogravüre ist ein Kupferdruck, sie ist als solcher durch einen Plattenrand kenntlich, diesen Rand verliert also der Sammler nicht gern. Will man die Gravüre einrahmen, so wird man deshalb zwei Methoden einschlagen können. Wünscht man, daß der Rahmen unmittelbar an das Bild stößt, so wird man ihn so breit nehmen, daß er den Plattenrand des Druckes nur verdeckt, so daß man nicht genötigt ist, ihn abzuschneiden. Auf diese Weise wird das Blatt als Sammlerkaufobjekt nicht entwertet, aber der Rahmen wird ziemlich breit und es entsteht ein gewisser Widerspruch zwischen dem Wesen des einfarbigen matten Druckes und einem Rahmen, der vielleicht mehr einem vielfarbigen und dekorativ stärkeren Bilde entspräche. Deshalb sei auch an die folgende Art des Rahmens für Gravüren erinnert: man bedeckt das Bild mit einer großen Glasscheibe und verklebt ihren Rand mit heller Leinwand. Dann wirkt der Papierrand selbst wie ein weißer Rahmen, was er ja bei jedem Druck eigentlich soll. Da die Gravüren in ihrem Gesamtcharakter doch meist dunkel sind, so ist ein genügender Tongegensatz zwischen Bildfläche und Rahmenfläche da. Auf diese Weise wird der Charakter des Kupferdruckes nicht verändert. Zieht man eine festere Verwahrung des Bildes vor, so nimmt man statt des Leinwandstreifens eine ganz schmale Holzleiste, die am besten den Ton des Papierrandes hat. Dann wirken beide, Plattenrand und Holzleiste, wie ein einheitlicher zusammengehöriger Rahmen.

Schultze-Naumburg.

Unsre „Meisterbilder“ haben nun auch eine Nachahmung hervorgerufen: „Meisterwerke in Einzelbildern,“ die von Johs. Röhring bei Bernh. Röhring in Lübeck herausgegeben werden. Es sind Lichtdrucke in

Umschlag, das Bild etwa ebenso groß, das Papier etwas größer, als die „Meisterbilder", jedes Blatt kostet 50 Pfg. Die Reproduktionen sind ganz gut, wenngleich sich der Lichtdruck nicht gerade für alle wiedergegebenen Bilder am besten eignet. Mit dem, was bei den „Meisterbildern" die größte Schwierigkeit und die ernsteste Arbeit verlangt, mit den Texten, machten sichs aber die Herausgeber allzu leicht: sie bringen einfach gar keine. Auch ist bei der Auswahl, der Aufeinanderfolge und der ganz gleichförmigen Ausstattung aller Blätter von irgend welchem tieferen Streben nichts zu spüren. So scheint diese Publikation überhaupt nur in sehr beschränktem Maße das Ergebnis einer geistigen Arbeit, sie hat mit „Kunsterziehung" wenig mehr zu thun, als daß sie auf die Lust zum Bilderkaufen spekuliert, welche die ernsteren Mitarbeiter an unsrer gemeinsamen Sache jetzt in weiten Kreisen gesteigert haben. Aber vielleicht macht uns die Besorgnis, daß unsre schöne Bewegung mit dem Verbreitern verflacht werden könnte, gegen solche Geschäftsunternehmungen ungerecht. Bieten sie nur ihrerseits den geistigen Verarbeitern Material zu weiterer Arbeit, so ist das ja immerhin auch schon etwas. Mancher wird unter diesen Blättern das eine oder andere finden, das er gern besäße, das aber bisher billig nicht zu bekommen war. Verzeichnisse dürfte man von dem Verleger in Lübeck beziehen können.

Wer sich anläßlich der Düsseldorfer Ausstellung über die Geschichte der Düsseldorfer Kunst unterrichten will, dem sei ein soeben vom Düsseldorfer Kunstverein herausgegebenes Prachtwerk empfohlen: „Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert." Das Werk bringt meist in guter Autotypie ein volles Vierteltausend von Bildern, ein so reiches Material also, wie es schwerlich über diesen Gegenstand schon jemals gesammelt worden ist. Den Text hat Friedrich Schaarschmidt verfaßt. Im Buchhandel allerdings ist unsers Wissens diese wertvolle Arbeit nicht zu bekommen, doch erhält sie jeder, der dem Düsseldorfer „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" angehört oder im Laufe dieses Jahres noch beitritt.

Von „Meisterwerken der National-Gallery zu London" sind „222 Kunstdrucke nach den Originalgemälden mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll" soeben bei Franz Hanfstaengl in München erschienen. Es ist ein Band guter Autotypieen ungefähr in Lexikonformat, der nur 12 Mark kostet. Wer kunstgeschichtliche Studien treibt und also die Bedeutung der Londoner Nationalgalerie kennt, wird in Ermangelung großer und teurer Drucke gern zu dem Bande greifen.

* Baudenkmäler der Stadt Pirna aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Bearbeitet von Georg Aster. (Pirna, L. Scholtz.)

Allerhand in gutem Lichtdruck wiedergegebene meist zeichnerische Einzelaufnahmen aus jener malerischen alten Stadt, die jeder, den sein Weg einmal in die sächsische Schweiz geführt hat, mindestens vom Vorüberfahren kennt. Die Mappe ist wohl aus besonderen Gründen gerade so geworden, wie sie nun daliegt, wir wollen sie nicht für alle Fälle als mustergültig empfehlen. Wir erwähnen sie, um daran die Frage zu knüpfen: warum haben wir so wenig derartige „Bearbeitungen" unserer Städte? Was Aster von Pirna klagt — „ich erinnere mich noch aus meiner Jugendzeit an manche dieser reizvollen Arbeiten unsrer Vorfahren, die wir heute vergeblich suchen — verloren sind sie und vergessen," das gilt für alle unsre Städte, und für die Fälle, in denen der Schritt der Zeit sich von guten alten Bauten nun einmal nicht ablenken läßt, sollte man sie doch wenigstens im Bilde er-

halten. Gehört dazu so viel, daß es so selten geschieht? Es braucht nicht immer einen „Architekten," es braucht keinen Künstler, es braucht nur einen leidlich zeichnen könnenden Kunstfreund dazu, um wenigstens das Wesentlichste festzuhalten, — wenn sich's nicht einfach photographieren läßt.

Vermischtes.

* Das Gesetz zum Schutze der Landschaft oder, um es gravitätisch amtlich zu nennen: „das Gesetz gegen die Verunstaltung landschaftlich hervorragender (!) Gegenden" besteht seit dem 2. Juni ds. Js. für Preußen zu Recht. Außerhalb der geschlossenen Ortschaften darf die Landespolizei „Reklameschilder und sonstige Aufschriften und Abbildungen, welche das Landschaftsbild verunzieren," von nun ab verbieten. Die Landespolizei und nicht, wie sonst beim öffentlichen Kunst-, d. h. Vergnügungswesen: die Ortspolizei. So betont ein Erlaß des Ministers an die Regierungspräsidenten und sagt des ferneren sehr richtig, daß mit dieser bedeutsamen grundsätzlichen Machtverschiebung eine größere Einheitlichkeit gewährleistet sei für die Anwendung des neuen Gesetzes. Diese Anwendung nun denkt sich der Minister u. a. so: „Mit besonderer Vorsicht sind diejenigen Anzeigen zu behandeln, mit welchen Ortseingesessene ihre Interessen publizieren. Derartige Aufschriften werden in der Regel keine Verunstaltung des Landschaftsbildes darstellen .... Um bei Ausführung des Gesetzes mit möglichster Schonung vorzugehen, wird empfohlen, auf die erlassenen Polizeiverordnungen in der Presse hinzuweisen, damit die Beteiligten Kenntnis erhalten und sich entschließen können, ihre unter die Polizeiverordnung fallenden Schilder zu entfernen..."

Also, wenn ein Bierwirt, der oben auf den Ruinen der Burg horstet und stundenweit das Thal beherrscht, dem dicken ehrwürdigen Trutzer am Eck dicht unter die Lukenaugen meterhoch aufschmiert, schwarz in weiß:

Burgberg-
☛ Welt-Etablissement ☚

so sind die Männer des Gesetzes, zart wie die Natur sie schuf, „in der Regel" leider nicht befugt, eine Verunstaltung des Landschaftsbildes festzustellen, zu verbieten oder zu bestrafen. Denn der geschäftige Mann da oben gehört als Ortseingesessener zum Dorfe weiter unten, dicht dabei, oder drum herum, und verficht mit meterhoher Oelfarbe auf eigenem oder gemietetem Mauerwerk nur „seine Interessen." Soll ich noch mehr solcher interessanten Interessen-Beispiele geben? Wer mit offenen Augen durch die Welt spaziert, begegnet ihnen ja auf Schritt und Tritt selber und ärgert sich über sie. In Preußen aber gab es seit dem 2. Juni ds. Js. einen Trost für solchen Aerger, denn es gab — so bildeten wir uns ein — jetzt ein Gesetz zum Schutze der Landschaft. Der Minister als Schutz der so hart vom Gesetz betroffenen Schwachen meint nun begütigend: über Interessenten in der Regel nur Gutes.

Im Kunstwart ist über diese übliche Auffassung der „Interessen" ja schon oft gesprochen worden. Bist du mit 50 Pfg. bar beteiligt, so hast du berechtigte Interessen, wurmt dich's, daß deine Heimat verschandelt wird, so hast du nur unberechtigte. Im übrigen empfiehlt seine Exzellenz Geduld und schonende Aufklärung. Er erwartet, daß die Leute nett sein werden, wenn sie von einem Gesetze hören, das besagt, ihr bisheriges Thun sei doch eigentlich nicht ganz nett. Hoffen wir, daß ihm und den Seinen dieses freundliche Erwarten, daß man sich um ein Gesetz vielleicht auch kümmere, nicht langweilig werde!

E. Kalkschmidt.

Unsre Noten und Bilder.

Die diesmalige Notenbeilage enthält ein Lied von August Reuß, auf den G. Göhler im vorigen (23.) Hefte hinwies — der Leser, der Näheres über diesen Künstler zu erfahren wünscht, wolle dort nachschlagen. Die Komposition des Kellerschen Gedichtes wird als Probe Reußscher Tonsprache einen lebendigeren Begriff von seiner Art geben, als ihn das schildernde Wort zu veranschaulichen imstande ist.

Von unsern Bildern stellt das dem Text vorgesetzte Friedrich Hebbel dar nach einer wenig gekannten Photographie aus dem Besitze seiner Witwe. Es gibt kein zweites Bildnis dieses Großen, das so ausdrucksvoll sein Leiden und Ringen verriete, während doch auf der mächtigen Stirne klar genug auch der Sieg leuchtet. Von den hinten angefügten Bildern zeigt das erste das „große Rasenstück" von Dürer, jene Tuschzeichnung, die einen der Hauptschätze der an seltenen Schätzen so reichen Kaiserlichen Sammlung von Handzeichnungen in Wien bildet. Möge man unsere Wiedergabe jetzt, wo der Dürerbund begründet wird, als ein bescheidenes Festblatt hinnehmen! Es ist nichts „Großes" um dieses Werkchen — und doch hat es schon Tausende entzückt, weil sie alle die Liebe fühlten, die aus solcher Versenkung ins Kleine atmet. „Gebirg und Sonnen Umkreist dein Flügel, Und weilt mit Wonnen Am Veilchenhügel" — von keinem gilt dieses Dichterwort ja mehr, als von ihm, der uns von diesem Rasenstücke zu seiner Melancholie und zu seinem Ritter zwischen Teufel und Tod und wieder zur Innigkeit seiner Gottesmutter und seines Heilands führt. Unsere zwei letzten Bilder sind Gemälde von Kaspar David Friedrich. Wer war das? Die Kunstgeschichten wissen nicht viel von ihm. Aber einer wußte sehr viel von ihm zu erzählen, das war Ludwig Richter. Als der noch ein junger Mann war, in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts also, wirkte Friedrich in Dresden, die damaligen „Alten" wollten nichts von ihm wissen, denn ihnen galt Friedrich als wilder Kunstrevolutionär, die damaligen Jungen aber empfanden in der Dürre des Akademikertums etwas ganz Neues in seinen Bildern, eine wundersame Poesie, die sie in dieser Weise aus bildender Gegenwartskunst heraus noch niemals angesehn hatte. Denken wir daran, daß diese Bilder vor achtzig bis neunzig Jahren entstanden sind, daß sie zeitlich noch viel weiter zurückliegen, als die der Düsseldorfer Romantiker, so werden wir Ludwig Richters Bewunderung für diesen Künstler verstehen und in ihm einen der allerersten Wiedererwecker jenes Geistes sehen, der in der deutschen Kunst seit Dürer schlief, in Schwind träumte und mit nie geahnter Kraft in Böcklin und Klinger erwachte. Wir haben Stimmungsbilder vor uns, das Merkwürdige aber ist, daß die Stimmungen durchaus mit Mitteln der bildenden Kunst erreicht sind. Nicht werden, wie bei den Romantikern, erzählende Momente hinzugezogen, die das Vergangene oder Kommende einer Handlung in die Wirkung des Bildes über die Grenze der eigenen Kunst her aus Fremdland mit hineinschmuggeln. Selbst die beiden Gestalten auf unserm ersten Bilde sind keine Ritter oder Mönche oder Räuber oder sonstwie Leute, die schon von Standes wegen „interessant" oder „stimmungsvoll" anmuteten, sondern es sind einfach zwei Spaziergänger im Zeitkostüm. Sie betrachten das seltsame Licht des neuen Mondes, eh' er mit der zunehmenden Dämmerung untergeht. Aber wir fühlen mit ihnen mit: das seltsame Geheimnis des überirdischen Lichtes berührt auch uns. So bedient sich Friedrich hier feinfühlig und geschickt des

früher und später (auch von Schwind, Thoma und Böcklin) noch gern gebrauchten Kunstmittels, den Beschauer sich in Personen des Bildes gleichsam hineinfühlen zu lassen. Auf seinem zweiten Werke jedoch hat er auch darauf schon verzichtet. Kein Betrachter oder Träumer, nicht einmal ein zur Stimmung mithelfendes Tier ist hier zu sehen, nur der Hünenstein selbst, die Baumstümpfe und das Gestrüpp um ihn her und in sehr wenig konventioneller Beleuchtung der Himmel mit seinem Lichte darüber, aber dieses Stück Natur ist weder akademisch auf seine schönen Linien, noch naturalistisch auf das Aeußerliche seiner Erscheinung beobachtet, sondern ist durchaus auf die Stimmung hin belauscht, die es im Herzen des Beobachters auftönen läßt. Von hier zu Böcklins „Tod, der durch den Herbst reitet," führt eine Linie, mag sie auch noch lang sein. Die Gerechtigkeit verlangt, daß wir dieses vergessenen Künstlers wieder gedenken. Diese beiden Oelbilder von ihm (die auch in der Farbe eigentümlich interessant sind) bewahrt die Dresdner Galerie.

Zum sechzehnten Jahrgang

laden wir nunmehr unsere Leser ein. Wir dürfen ihnen wiederum eine erfreuliche Mitteilung machen: es haben sich während des letzten Jahrganges abermals mehr als dreitausend neue Freunde zu uns gesellt, so daß wir auch wieder zu neuen Aufwendungen für unser Blatt schreiten dürfen. Der Kunstwart wird bereits vom nächsten Hefte ab in so viel größerem Formate erscheinen, als bisher, daß wir ihn den Lesern beschnitten ebenso groß geben können, wie er jetzt unbeschnitten ist. Dabei wird sein Papier noch besser sein. Auch unsre Bilderbeigaben und seine übrige Ausstattung werden dem näher gebracht werden können, was uns als Leitbild vorschwebt.

Freilich, all diese äußeren Dinge sind ja nur Zuthat und Hilfsmittel beim Werk. Der Kunstwart könnte zehnmal schöner ausgestattet und doch ein trauriges Modeblatt sein. Daß er was besseres ist, verdankt er lange nicht allein denen, die ihn machen, verdankt er vielmehr vor allem denen, die ihn auf lichten und dunkeln Wegen mit so viel Bereitwilligkeit und Ernst, mit so viel Vertrauen, mit so viel Nachsicht und so viel Anerkennung begleitet und die immer neue Genossen herzugerufen haben, um unsre Schaar an Kraft und Einfluß zu stärken. Es hat gut aufrecht stehen, wer sich so fest auf die Seinen stützen kann, wie wir. Und wie diese Freundwilligkeit der „Kunstwartgemeinde" (wir haben das Wort nicht aufgebracht und brauchen es selber heute zum ersten Mal) unsre Arbeit dankbar macht, so drängt es uns, an dieser Stelle des Rück- und Ausblicks, den Unsern von Neuem dafür zu danken.
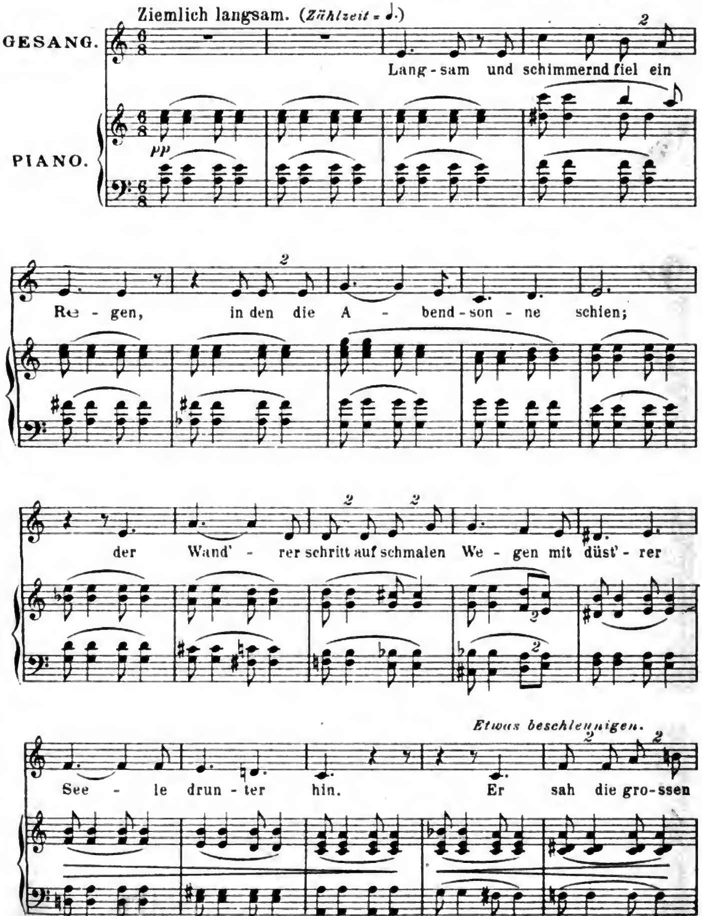
Kunstwart-Leitung, Dresden-Blasewitz. — **Kunstwart-Verlag,** München.

Verantwortl.: der Herausgeber Ferd. Avenarius in Dresden-Blasewitz. Mitredakteure: für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Paul Schultze-Naumburg in Berlin. — Sendungen für den Text an den Herausgeber, über Musik an Dr. Batka.
Druck und Verlag von Georg D. W. Callwey in München.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München.

BEILAGE ZUM KUNSTWART
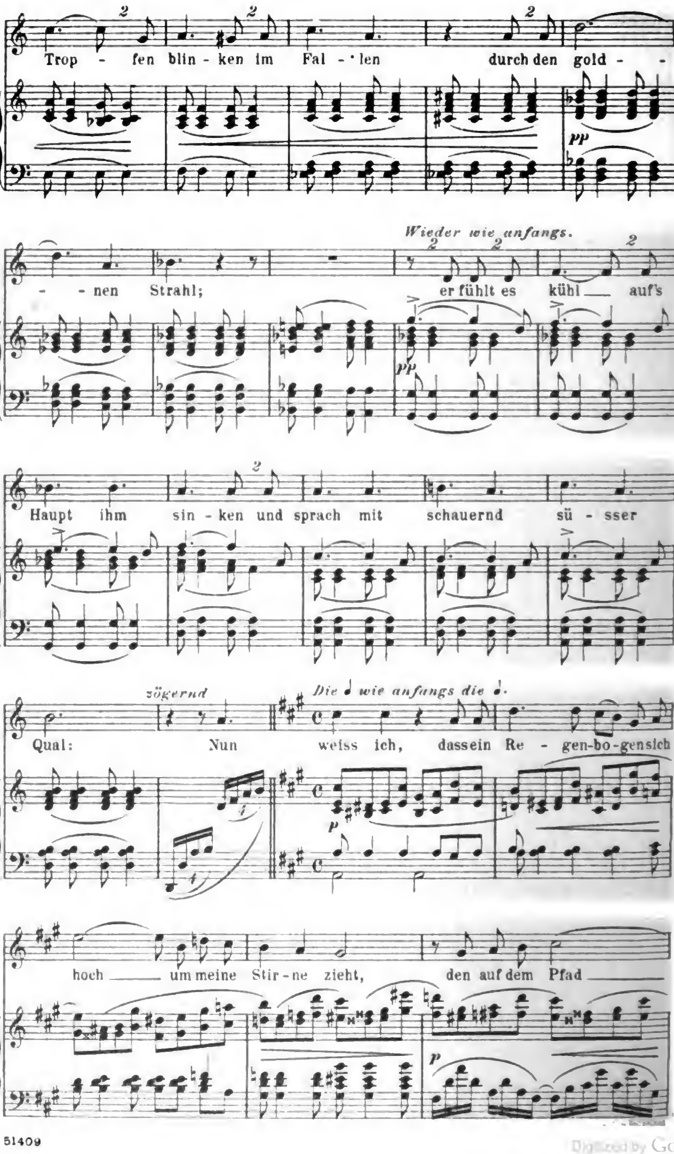
AUGUST REUSS.

Op. 7. No. 3.
ABENDREGEN
aus: Tag- und Nachtgesänge
von Gottfried Keller.
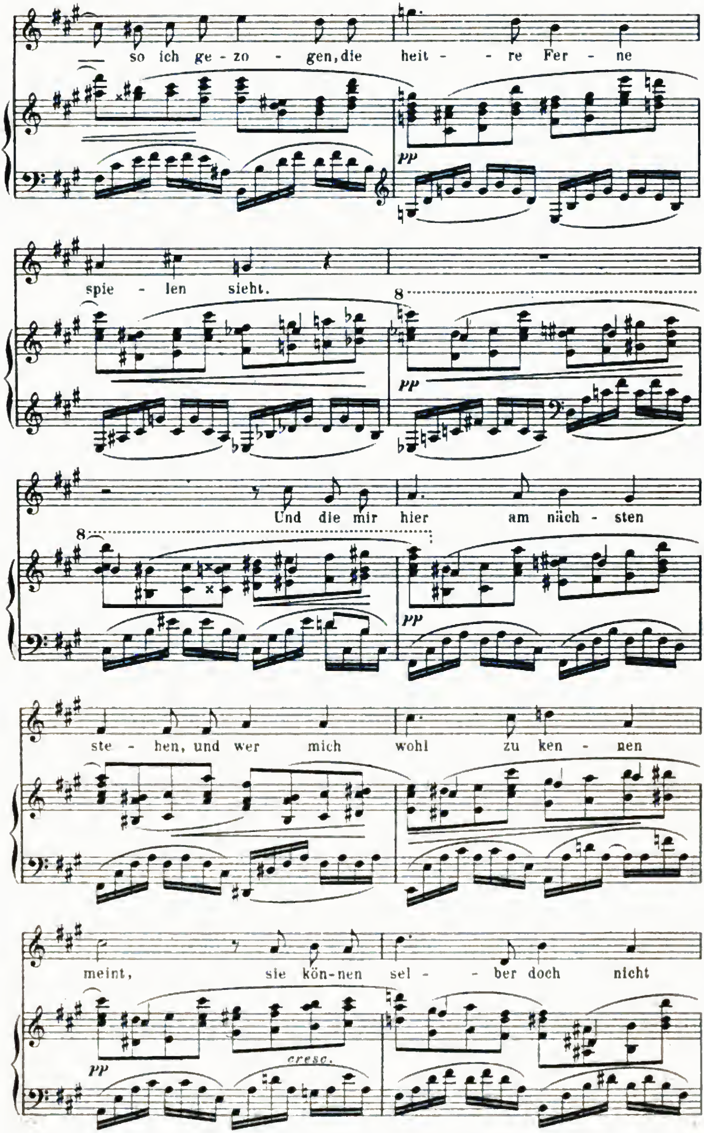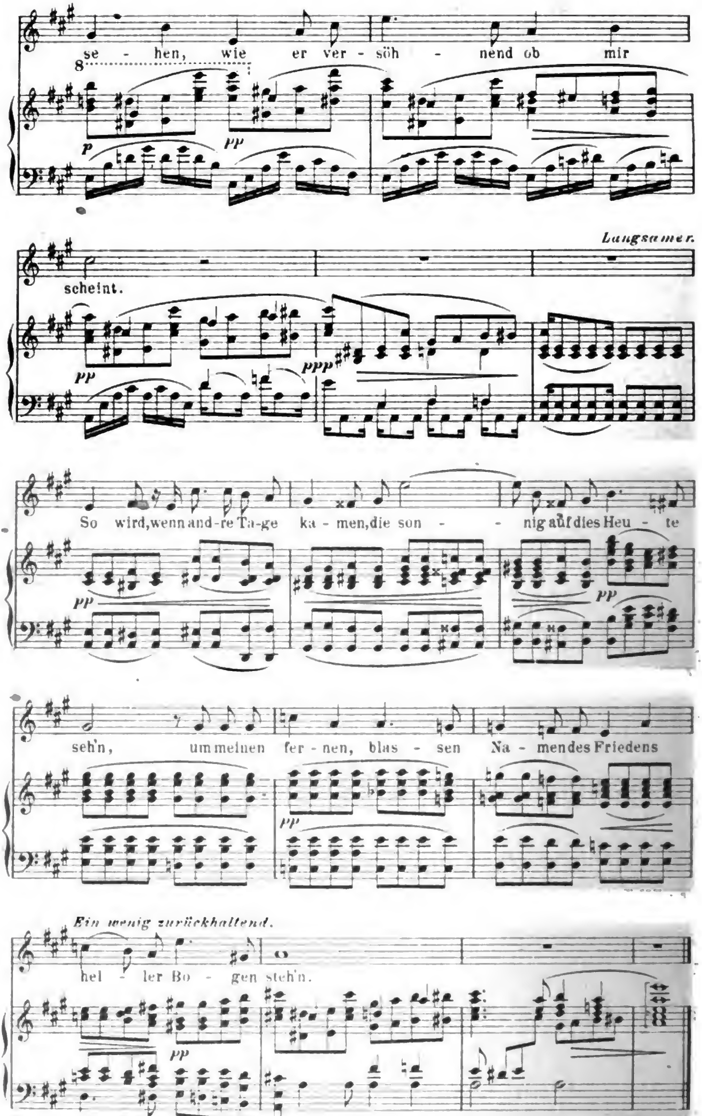


Mit Bewilligung des Verlages G. Kühle in Wien und Leipzig.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.

51409


Tropfen blinken im Fallen durch den goldenen Strahl;
pp
Wieder wie anfangs.
er fühlt es kühl aufs
pp
Haupt ihm sinken und sprach mit schauernd süsser
Qual:
zögernd
Die ♩ wie anfangs die ♩.
Nun weiss ich, dass ein Regenbogen sich
p
hoch um meine Stirne zieht, den auf dem Pfad
p

51409


so ich ge - zo - gen, die heit - - re Fer - ne
spie - len sieht.
8
Und die mir hier am näch - sten
8
pp
pp
ste - hen, und wer mich wohl zu ken - nen
meint, sie kön-nen sel - - ber doch nicht
pp
cresc.



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



KW

ALBRECHT DÜRER





K. D. FRIEDRICH